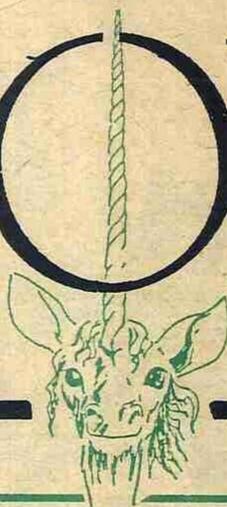


Revista literaria

UNICORNIO

año 1~nº 3



un caballo con suerte

EL MARQUES DE

por **NICOLAS ROSA**

SADE

**TOMAS ELOY
MARTINEZ**
escribe sobre
Quino.

RUDY

RULFO

LUIS GUSMAN

ROBERTO FERRO

JAMES NEILSON

LUIS SOTO

SERGIO DARLIN

SYLVIA PLATH



**Poesía inédita de
SILVINA OCAMPO**

Reportaje a NOE JITRIK y a QUINO

DICIEMBRE 1992 / ENERO 1993 4 \$ INTERIOR (INCLUYE Nº 2) 6 \$

Todas las mañanas
en su kiosco.

Página/12
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987
Año I - N° 97

La realidad
tal cual es,
para que
la conclusión
sea suya.

Página/12
el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:

Osvaldo Soriano
Eduardo Alliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina

Miguel Bonasso

Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliashev
Juan Gelman
D. Vinas

Director: Jorge Lanata.



SUMARIO **SUMARIO** SUMARIOSUMARIOSUMARIO

4 / POESIA

QUIERO SER / Silvina Ocampo
 MUERTE & CIA / Sylvia Plath
 TODO EL ABSURDO ANTE LA INUTILIDAD DE UN POEMA / Sergio Darlin
 SILENCIOS / James Neilson
 EROMENOS / Fabián Iriarte

9 / TEORIA Y CRITICA

VIAJE AL PLANETA QUINO / Tomás Eloy Martínez
 EL EVANGELIO SEGUN SAN QUINO /
 Un diálogo de Gabriel Di Lorenzo con Quino
 "DIARIO PARA UN CUENTO"
 DE JULIO CORTAZAR / Roberto Ferro
 EL HACER DE LA ESCRITURA /
 Reportaje de María Coira a Noé Jitrik

20 / CUENTO

SOLEDADES / Luís Soto
 PSICOSTUMBRES ABORIGENES / Rudy
 LOS VASOS DE LA MEMORIA / Carlos Aletto
 LAS DOS CASA USHER / Luís Guzmán
 MADRE BAÑANDO A SU HIJO / Rolando Revagliatti

EL DESAFIO DE LA CREACION / Juan Rulfo

DOSSIER

SADE O EL TEXTO FALSO / Nicolás Rosa

Ilustración de tapa de Portrait de D.A.F de Sade (1938) Man Ray

<p>UNICORNIO. Un caballo con suerte. Año 1, número 3.</p> <p>Editor: Carlos Aletto</p> <p>Director: Gabriel Di Lorenzo</p> <p>Consejo de dirección: Virginia Ceratto María Coira Alfredo Cosimi Angelo Chiatti Blanca Saager</p> <p>Arte y diagramación: Gerardo Rodríguez</p> <p>Colaboran en este número Tomás Eloy Martínez Nicolás Rosa Silvina Ocampo Juan-Jacobo Bajarlía Cristina Piña Rudy James Neilson Rolando Revagliatti</p>	<p>Luis Guzmán Luis Soto María Coira Roberto Ferro Fabián Iriarte Sergio Darlin Carlos Aletto Alfredo Cosimi</p> <p>Tipeados: Rosa Quincoces</p> <p>Asesoría legal: Dra. María Gabriela Milano</p> <p>Impresión: HUGO ARMEDENHO 9 de julio 5120. Mar del Plata</p> <p>Distribución en Capital y Gran Buenos Aires: RUBBOsca. Garay 4228. Capital.</p> <p>Publicidad en Capital Federal: MACEDONIO publicidad. Dr Enrique Finochietto 1821. Tel: (01) 27-6312</p> <p>UNICORNIO. Un caballo con suerte es una publicación bimes-</p>	<p>tral del editor. Vértiz 8852 (7600) Mar del Plata. Tel: (023) 73-6796</p> <p>Registro de la Propiedad intelectual: En trámite. Editor responsable: Carlos Aletto.</p> <p>Los artículos que pertenecen a la producción periodística de UNICORNIO. Un caballo con suerte no pueden reproducirse ni total ni parcialmente sin expresa autorización del editor.</p> <p>Tirada de esta edición: 7000 ejemplares.</p>
---	---	--



ABORAN COLABORAN COLABORAN COLABORAN CO

JUAN-JACOBO BAJARLÍA

Poeta, dramaturgo, ensayista y traductor. Publicó en poesías: *Estereopoemas* (1950); *La Gorgona* (1953); *Canto a la destrucción* (1968); *Nuevos límites del infierno* (1972); *El poeta y el exilio* (1990); Como dramaturgo estrenó: *La Esfinge* (1955); *Pierrot* (1956); entre otras. Entre su vasta obra se encuentran además: *Historia de monstruos* (1969); *Fórmula del antimundo* (1970); *El día cero* (1972); *Sables, historia y crímenes* (1983). Ensayos: *Notas sobre el Barroco* (1950); *Literatura de vanguardia* (1946); *Existencialismo y abstractismo de César Vallejo* (1967), entre otros.

TOMAS ELOY MARTINEZ

Periodista, escritor y ensayista. Ha publicado: *Sagrado* (novela, 1969), *La pasión según Trelew* (relato periodístico, 1974), *Lugar común la muerte* (relatos, 1978), *La novela de Perón*, traducida al inglés, holandés y portugués y *La mano del amo* (novela, Ed. Planeta, 1991). Actualmente dirige el suplemento cultural *Primer Plano* del diario *Página/12*.

SILVINA OCAMPO

Prosista y poetisa argentina. Ha publicado: *Viaje olvidado* (1937), *Los que aman, odian* (1948), *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961), *Autobiografía de Irene* (1948), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988).

CRISTINA PIÑA

Poeta, crítica, traductora y docente universitaria. Ha publicado: *Oficio de máscaras*; *Para que el ojo cante* (1983); *En desmedida sombra* (1987); *Pie de guerra* (1990); *La palabra como destino, un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik* (1981); *Marco Denevi: la soledad y sus disfraces, en ensayos de crítica literaria* (1983); *Estudio preliminar a las páginas de Olga Orozco* (1984); *Una epopeya silenciosa. Maestros rurales en la Argentina* (1991) y *Alejandra Pizarnik* (1991).

JAMES NEILSON

Nació en 1940, en West Ewel, Surrey, Inglaterra. En la década del 60' vivió en Medio Oriente. En el 66' llegó a Buenos Aires. Trabajó en el *Buenos Aires Herald*, del que desde 1979 a 1986 fue director, es columnista de *Página/12* y de *Noticias*. Escribió para *El país* y *Cambio 16* de Madrid y para *Sunday Times* de Londres. Ha publicado *La vorágine argentina* (1979), *Los hijos de Ariel* (1985) y *El fin de la Quimera* (1991).

RUDY

Médico psicoanalista en retiro efectivo. Como periodista escribe regularmente en *Página/12* y *Página/30*. Todos los días piensa junto a Daniel Paz (quien lo dibuja) el chiste de tapa de *Página/12*. Recopilaciones de este material se han publicado por EDICIONES DE LA FLOR: *Ríanse, no los voy a defraudar*, *Ríanse 2: Primer mundo, allá vamos* y *Ríanse 3: De Anillaco a Wall Street*. En abril del 92 publicó *Buffet Freud*. (ED. DE LA FLOR).

SERGIO DARLIN

Seudónimo de Hector Oscar José. Director-fundador de la revista *Exposición* (Bs.As., 1960-65). Secretario de redacción de *El Hogar Moderno*. Crítico literario de los diarios *El Día* (La Plata), *El Tiempo* (Azul), *La Voz del Interior* (Córdoba), *Mayoría* y *Clarín* (Buenos Aires), entre otros medios nacionales e internacionales con los que colabora. Ha publicado: *Después de Hiroshima* (1965); *Relatos para una historia de quirófanos* (1980), *Crecimiento del apocalipsis* (1986), entre otros.

LUIS SOTO

Nació en Buenos Aires en 1934. Narrador y periodista. Premiado en el Concurso Latinoamericano *Escarabajo de Oro* (1962), junto a Germán Hozenmacher, Ricardo Piglia y Miguel Briante. Publicó, durante cinco años, cuentos todos los jueves en la sección *Turf* de *Clarín* y entre los años 1983 y 1986 publicó todos los días en el diario *Tiempo Argentino*.

LUIS GUSMAN

Nació en Buenos Aires en 1944. Ha publicado: *El Frasquito* (1973, reeditado en 1984), *Brillos* (1975), *Cuerpo Velado* (1978), *En el Corazón de Junio* (premio Boris Vian 1983), *La Muerte Prometida* (1986), *La Rueda de Virgilio* (autobiografía, 1989), *Lo Más Oscuro del Río* (1990, Ed. Sudamericana). Colabora con diversas publicaciones: *Sitio*, *Escrita*, *Clarín*, *Conjetural*, entre otras.

ROLANDO REVAGLIATTI

Nacido en Buenos Aires en 1945. Ha publicado: *Obras completas hasta acá* (poesía, Ed. Filofalsía, 1988. Reeditado en 1990), *Las piezas de un Teatro* (teatro, Rundinuskin Editor, 1991), *Historietas del Amor* (Rundinuskin Editor, 1991. Narrativa), *De Mi Mayor estima (si mal no me equivoco)*, (Libros del Empedrado, 1992)

MARIA COIRA

Profesora adjunta de la cátedra Teoría y Crítica literaria en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y Mar del Plata. Investiga acerca de la interrelación entre el discurso histórico y ficcional en la narrativa hispanoamericana contemporánea.

FABIAN IRIARTE

Nacido en Laprida en 1963. Licenciado en letras (Univ. Nac. de Mar del Plata). Becario investigador de la S.C.Y.T. sobre el tema de la traducción literaria. Publicó, *Oscuro Transparencia* (poesía, 1990). Próximamente está por editar su nuevo libro de poesías, *Suene de Continuo*.

ALFREDO COSIMI

Escribe, a veces. Ama la literatura pero no hace frecuentemente el amor con ella, debido a ser un ardiente militante del Eros Platónico. ¿Deberá agregarse que Borges es una excepción a esa morbosa abstinencia?

CARLOS ALETTO

Nació en 1967, en Mar del Plata. Escritor y editor. Publicó en 1987 *Delación de mis letras*; el mismo año obtuvo premios y menciones en distintos certámenes literarios, entre ellos el primer premio de Leyendas de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón. Autor de dos novelas inéditas: *El río de noviembre* (1989) y *El beso de Judas* (1990) y uno de cuentos inéditos *San Barro* (1992).

ROBERTO FERRO

Crítico. Parte del consejo de redacción de la revista SYC dirigida por Noé Jitrik.



Otro domingo

Alrededor de la misma mesa, en el bar primero y de siempre, los hombres y mujeres leen, discuten, defienden, corrigen, a veces amonestan; deciden, vuelven a leer, a buscar, a preguntar.

En cierto momento, una frase se vuelve roca y los detiene. Ya lo saben, eso ocurre con frecuencia, después regresan al ánimo acostumbrado, aunque, también lo han notado, con un peso indefinido tirándoles de los ojos. El oficio se retoma, opinan, debaten, discuten, deciden una vez más.

De pronto una mujer lee un párrafo desmesuradamente abierto, desmedido. Las palabras se agigantan y atropellan sin sentido y el humor las empuja y enarbola y las conduce al despierto curso de la sangre. Las miradas desconocen alambradas, los ojos fluyen en lágrimas livianas, las bocas se hacen fruto y carcajada.

Como fue en un principio, los hombres y las mujeres se ríen, se ríen mucho. Lo imaginado había avanzado, ya no se saben solos, y el juego de los unicornios los había convocado. Una vez más.



... y se divierten todos juntos.

Y a todos consume la urgencia de ver todos los rincones apartados de su tierra, hasta las alturas y profundidades del abismo. Se arriesgan los jóvenes unicornios para satisfacer sus deseos. Largas y deliciosas son sus aventuradas excursiones. Pero al fin algunas bestias ansían conocer la raza pariente del Hombre, que habita la caída dimensión distante. Atraviesan entonces las fronteras que dividen los mundos y nos observan en secreto, amándonos, aunque ignoran la razón. De este modo enlazan su destino con el nuestro, y quedamos ligados para siempre.



Quiero Ser (Inédita)

SILVINA OCAMPO

*No me hablen de recuerdos ni de secretos turbios.
Tengo voz de soprano cuando lenta me duermo,
conozco el desconsuelo de los tristes suburbios,
me envuelve una premura marrón de paquidermo.*

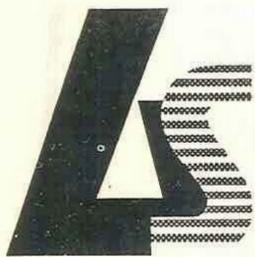
*Quisiera ser tan joven como el jazmín que crece
al borde de un arroyo y morir en seguida
como muere en el agua que a veces me estremece
la frialdad del aire mil veces derretida.*

*No quiero ser palabra, no quiero ser persona.
No tener una casa y tener una lona
como tienen a veces los circos que se alejan*

*de pueblo en pueblo siempre y que nunca se quejan.
Quiero ser un leopardo o la rosa de fuego,
morirme de una muerte que sea un largo ruego.*

*Para no pensar más en pecados mortales
y verme en el agua entre sus minerales.*

*Quiero ser las palabras y de noche mi esperanza,
quiero ser una planta que duerme y no se cansa.*



**AMERICAN
SYSTEMS S.A.**

LE OFRECE EN COMPUTACION

- ★ COMPUTADORES
- ★ IMPRESORAS LASER
Y A INYECCION DE TINTA
- ★ SOFTWARE



AUTHORIZED MASTER DEALER



COMPUTERS
DISTRIBUIDOR AUTORIZADO



Authorized Dealer



AUTODESK
MULTIMEDIA
DEALER

LO ESPERAMOS EN...
CATAMARCA 2503 - TEL/FAX 2-9308 www.ahira.com.ar



Sylvia Plath, sin duda la poeta más importante de su generación y una de las voces más personales de la lírica norteamericana de la segunda mitad del siglo, nace en Boston el 27 de octubre de 1932 y se suicida en Londres el 11 de febrero de 1963.

Hija de un biólogo alemán y de una madre cariñosa pero consagrada a su marido por sobre todo, Sylvia, hasta que tiene sus dos hijos de su matrimonio con el poeta inglés Ted Hughes, se aplica a convertirse en la "joven perfecta" de los años cincuenta: brillante en los estudios, talentosa en la escritura, atractiva en su aspecto físico y descollante en todas las actividades que emprende. Las sucesivas becas que jalonan su carrera académica son prueba de ello, así como el temprano reconocimiento que merecieron sus poemas, recogidos por primera vez en *The Colossus and Other Poems* (1960), y su única novela *The Bell Jar* (1963) publicada un mes antes de su muerte y donde relata uno de sus intentos de suicidio y su abrumadora experiencia en New York, donde vivió un tiempo como mercedora de la beca de la revista *Mademoiselle*.

Tal adecuación a los modelos imperantes en su época actuó, en cierta forma, como una traba para su verdadera creatividad, que sólo pudo expresarse tras tener a sus hijos y ver su matrimonio con Ted Hughes destrozado. Quizás aquellos más representativos sean los que escribió en los dos meses previos a su suicidio—escritos en las horas que preceden al alba, cuando los niños dormían y la casa parecía latir bajo el frío atroz de uno de los inviernos más duros de la década—, donde estallan sus alucinadas visiones de la muerte, la enfermedad, el odio al padre, transmitidas con una infrecuente maestría en el manejo del poema. El poema que elegí para traducir pertenece a esta serie.

Tras su muerte, Ted Hughes recopiló su obra en un conjunto de libros póstumos que merecieron una acogida singularmente favorable por parte de la crítica y el público: *Ariel* (1965), *Winter Trees* (1971) y *Crossing the Water* (1971). Además de su novela, Plath dejó numerosos textos en prosa que Hughes recopiló en dos libros: *Johnny Panic and The Bible of Dreams* y *The Journals of Sylvia Plath* (1982). También se han editado sus cartas a su madre y un libro para niños.



MUERTE & CIA.

Sylvia Plath

*Dos, sin duda hay dos.
Ahora resulta perfectamente natural.
El que jamás levanta la mirada -como Blake, los ojos
Dos esferas entre carnosas arrugas-,
El que exhibe*

*Las marcas del nacimiento que son su marca de
La cicatriz de su escaldadura, [fábrica:
El desnudo
Cardenillo del cóndor.
Soy carne roja. Su pico*

*Golpea en mi costado: aún no le pertenezco.
Me dice hasta qué punto no soy fotogénica
Me dice hasta qué punto son dulces
Los bebés en la morgue
Del hospital: un exiguo*

*Volado alrededor del cuello,
Los pliegues de sus mortajas
Jónicas,
Apenas dos piecitos después.
No fuma ni sonríe.*

*El otro se encarga de eso,
Y su cabello es largo, especioso.
El degenerado
Que masturba un resplandor
Ansía ser amado.*

*No me muevo.
La escarcha traza una flor,
El rocío traza una estrella,
La campana muerta,
La campana muerta.*

Alguien está acabado

DEATH & CO.

Sylvia Plath

*Two, of course there are two.
It seems perfectly natural now-
The one who never looks up, whose eyes are lidded
And balled, like Blake's,
Who exhibits*

*The birthmarks that are his trademark-
The scald scar of water;
The nude
Verdigris of the condor.
I am red meat. His beak*

*Claps sidewise: I am not his yet.
He tells me how badly I photograph.
He tells me how sweet
The babies look in their hospital
Icebox, a simple*

*Frill at the neck,
Then the flutings of their Ionian
Death-gowns,
Then two little feet.
He does not smile or smoke.*

*The other does that,
His hair long and plausible.
Bastard
Masturbating a glitter,
He wants to be loved.*

*I do not stir.
The frost makes a flower,
The dew makes a star,
The dead bell,
The dead bell.*

Somebody's done for.



La poesía también es un descenso en el infierno, la fisura de sí mismo por la cual avanza el ser para hallarse del otro lado del muro, en la liberación definitiva. Allí, en el lado "otro", el poeta halla el enigma del que extrae la palabra, las significaciones que enarbolan el código terrestre. Es posible que se le quemé la voz, o que se le incendien las manos, en el decir de Bob Dylan: *Escuché cien tam-tams cuyas manos estaban incendiadas*. O que pierda los ojos y se devore el cuerpo, como le sucedió a Ibn Alruni en el siglo XIII, cuando halló los últimos signos en que se inscribía el *Nombre Inefable*. En ese *descenso ad inferos*, Sergio Darlin, otro poeta con el que anduvimos en la maldición de la palabra (la otra cara de lo maravilloso), verificó el mundo de los seres transfigurados. O como expresa en este libro luminoso: el mundo de los *gusanos que están orando en las iglesias*, el mundo de *la muerte que aúlla por las calles*, el de las jeringas enloquecidas donde el miedo levanta los muros del apocalipsis ("Todo lo absurdo ante la inutilidad del poema").

Ibn Alruni se devoró a sí mismo como el mítico Eresictón, y murió una vez. Sergio Darlin se devoró lentamente y muere todos los días: *Yo soy (. . .) la muerte colgada en un hospital del municipio* ("Yo soy don Casimiro Iglesias. El Obrero"). Pero en cada muerte, como en César Vallejo de quien Darlin tiene su nostalgia, hay una palabra que sobrevive, la palabra inmortal que baja en él como una coraza para protegerlo. Una de estas palabras fue su *Después de Hiroshima* (1975), un libro ingente, silenciado por los mercaderes que venden la poesía a los oferentes de dádivas y figuraciones.

Ruelesh, en el siglo XV, y Wendell en *The Lost Poetry* (1893), estudiando la aventura de Ibn Alruni, afirmaron que éste perdió los ojos para ganarlos en la eternidad. Darlin, acaso también por el juego de las transfiguraciones a que se refiere Georges Bataille en *L'anus solaire* (1927), derramó sus manos, su cuerpo, los signos de su voz y sus ojos para ganar, en *Crecimiento del apocalipsis*, la eternidad de la poesía.

Ahora en el Hospital de Lobos, donde crece su apocalipsis, podrá decir como César Vallejo en *Trilce* (XXVIII):

"He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido".

JUAN-JACOBO BAJARLIA

Todo el absurdo ante la inutilidad de un poema

Sergio Darlin

*Alcánzame el pez y la paloma, la nicotina, los anestesiados
y los vasos alcoholizados por la festividad y el Año Nuevo.
Voy a sangrar tu boca por las calles de Lobos.*

¿Cómo esperarte fingiendo la raya de tus medias?

¿Cómo los hijos, los desvaríos, la sincronización del intelecto?

¿Cómo amarte ahora con tantas devastaciones y miserias?

La guerra, amada; los fabricantes de cajones y los jóvenes casi niños esperando la hora y el combate.

Cómo no decirte ahora el amor es algo pernicioso y un lujo desmedido después de los muertos por la patria.

Las iglesias se llenan de gusanos, están orando; los soldados parten a la madrugada.

*Las moscas, estas malditas moscas bailando una danza macabra alrededor de los parques. Oh, sí, amada, estoy
rogando;*

*estoy de bocas rotas en los infiernos, los muertos alcanzarán
su cotización más alta en el campo de batalla.*

La manifestación de los muertos por las calles.

La cancerización de los rascacielos, y esta cruenta impiedad abarrotada de teléfonos y hospitales.

Escucha los aviones, no digas derramarán sangre por sus bocas.

No digas. Ya no enloqueceremos al paso de los trenes cargados de soldados.

Ahora que los ratones aprendieron de memoria a comerse la suela de nuestros zapatos rotos.

*El pasillo amada, hoy no he visto las jeringas, las baldosas, tu guardapolvo almidonado. No he visto a nadie
compañera, camarada, neura mía;*

salvo el aullido de perros famélicos por las calles.

*Amada, hay muertos esperándonos a la salida de los cines,
acurrucados en las butacas y durmiendo sus siestas en las
marquesinas de los teatros. Los muertos descansan en los
navíos y se aglomeran en los subterráneos con cientos de
niños violados en las calles de Buenos Aires. Los muertos
madre-amada, digo no sé, pasean en helicópteros por las
azoteas y los supermercados de la urbe misteriosa. Nos
espían por las rendijas y las cerraduras y nos palpan
nuestro fémur tibio y se nos meten por nuestra órbitas vacías.*

Amada, he visto un niño corriendo por tus venas;

he visto el pan, la luz, el tintero, el pupitre y su maestra;

he visto todos los hijos de los muertos.

He visto a Dios llorando en la escalera,

ha visto solamente la escalera.

Amada, el aroma de los árboles frutales, las pantallas cinematográficas, y los muertos rondando por la patria.

¡Eh! ¿Cómo? ¿los decorados? ¿la mise en escena? ¿los nubarrones?

¡Eh, amada! tus pechos están dormidos.

Bebamos en ellos todo el ardor de nuestro espanto.

Los aviones están llegando. Los aviones madre-hermana-amada, los aviones,

La lluvia ha comenzado a palidecer en los acantilados.

La lluvia ha blanqueado los huesos de ceniza.

La sangre vomitada por el río.

La sangre corriendo solamente.

*Los niños sangrando por las calles y sus huesos
azotados por el viento.*

La lluvia, el hueso, la sangre, las calles.

Los niños temen las muertes vomitadas.

Los niños temen la muerte únicamente.



Silencios

por James Neilson

I
 Amo las lenguas muertas,
 no las que persisten en hablarme
 a través de los signos
 ni las que duermen en la templada
 dignidad de grandes bibliotecas
 universitarias, sino las otras,
 las devoradas por el tiempo.
 Sus cantos dispersos tiemblan
 en el aire como polen,
 sus palabras vuelan silenciosas
 sobre lagos perdidos,
 buyendc de la memoria.

II
 Cubre el suelo una densa capa de palabras.
 Vinieron en ejambres, volando día y noche
 desde el desierto amarillo que se extiende
 detrás de las altas montañas.
 No sé donde nacieron ni por qué forman
 estas columnas cuyo clamoreo
 enloquece a los pueblos sedentarios.
 Sólo sé que tapan el sol
 y destrozan las primeras cosechas,
 transformando el verdor reluciente
 en una alfombra gris.

III
 Son absurdos estos dioses
 sin nombres ni rostros,
 sólo el instante de miedo
 que siento al sorprenderme la oscuridad,
 el frío inexplicable,
 el viento que riza el bosque.

Oigo tu voz. Surge del lugar
 cerca de la gran piedra grisácea
 donde crecen helechos,
 del encinar que está más allá
 del sendero oculto, de en:re
 las sombras inquietas.
 La oigo.
 Es lejana, intermitente,
 un fluir perturbador
 de sonidos apenas perceptibles
 que me envuelven, incitándome a seguir.
 ¿A quién se dirige este rumor confuso?
 ¿Por qué tengo que oírlo yo?
 Escucharlo es peligroso.
 Lo temo más que al silencio.
 El sol avanza por la arena, por los verdes
 pinares.

IV
 Al amanecer, jirones de humo deshilvanado
 trazan jeroglíficos inciertos
 sobre harapos de desteñido azul.
 No alcanzo a entender las voces

de este despertar ajeno.

Por algunos momentos, sólo algunos,
 la pradera cenegosa se asemeja
 a un plateado océano inmóvil.
 Sé que es una ilusión creada
 por las nubes y el ángulo del sol,
 pero me hace pensar que los mares
 están invadiendo esta tierra
 que cría firme pero que no es más
 que un enorme río de limo petrificado
 en que flotan los vestigios del ser.

V
 En la llanura no se yerguen ídolos
 gramíticos, ni esperan en rígidas
 tumbas esclavos de terracota.
 La llanura solar de tótems ingravidos,
 de matorrales sagrados, del viento
 veleidoso que navega sobre pliegues de luz.
 Es una vasta murmuración que surge
 de albas lechosas y decae.
 Los que percibo pasaron hace mucho.
 No dejaron más que miradas esquivas
 y el terrorífico vértigo de la noche.

VI
 A veces me pregunto si el saberse vivo
 no es ya una forma de morir,
 de permanecer anclado a la nada,
 inmovilizado frente al océano
 por la conciencia de la futilidad.
 Sólo es infalible la Muerte. La veo
 cruzando la llanura, ocultándose
 en montes y ríos, en pequeñas calas
 y detrás de las dunas, siempre más cerca
 ¡Tiene tantos escondites la Muerte,
 tenue reflejo del inmutable no ser!

La sigue su hermano menor, el Olvido,
 que avanza con voluntariosa rapidez,
 destruyendo
 todo cuanto encuentra en su camino.
 Se parece a una estatua de mármol negro
 con ojos que son agujeros insondables,
 una boca que es una grieta abismal.
 Sonriente, se levanta dentro de mí:
 es como si yo nunca hubiese sido.
 La veo alzar sus brazos triturantes
 y venir hacia mí con su andar
 de gigante ciego. Deja huellas
 tan profundas como la eternidad.



Erómenos

para Dominique Fernández,
conseiller, ami.

por Fabián Iriarte

Quédate así -il fut son Ganymède.
¿Tienes un cigarrillo? (pensando vanamente...)
En par de los levantes de la aurora
permanece conmigo

la noche sosegada

Desnudo y con el alma envasada al vacío
le di a la caza alcance

Que a penes mi sostenc
apoyado en tus codos -in eenicheit ons gheests
juy, dejé mi cuidado olvidado entre azucenas!

Muéveme el ver tu cuerpo Tan amado

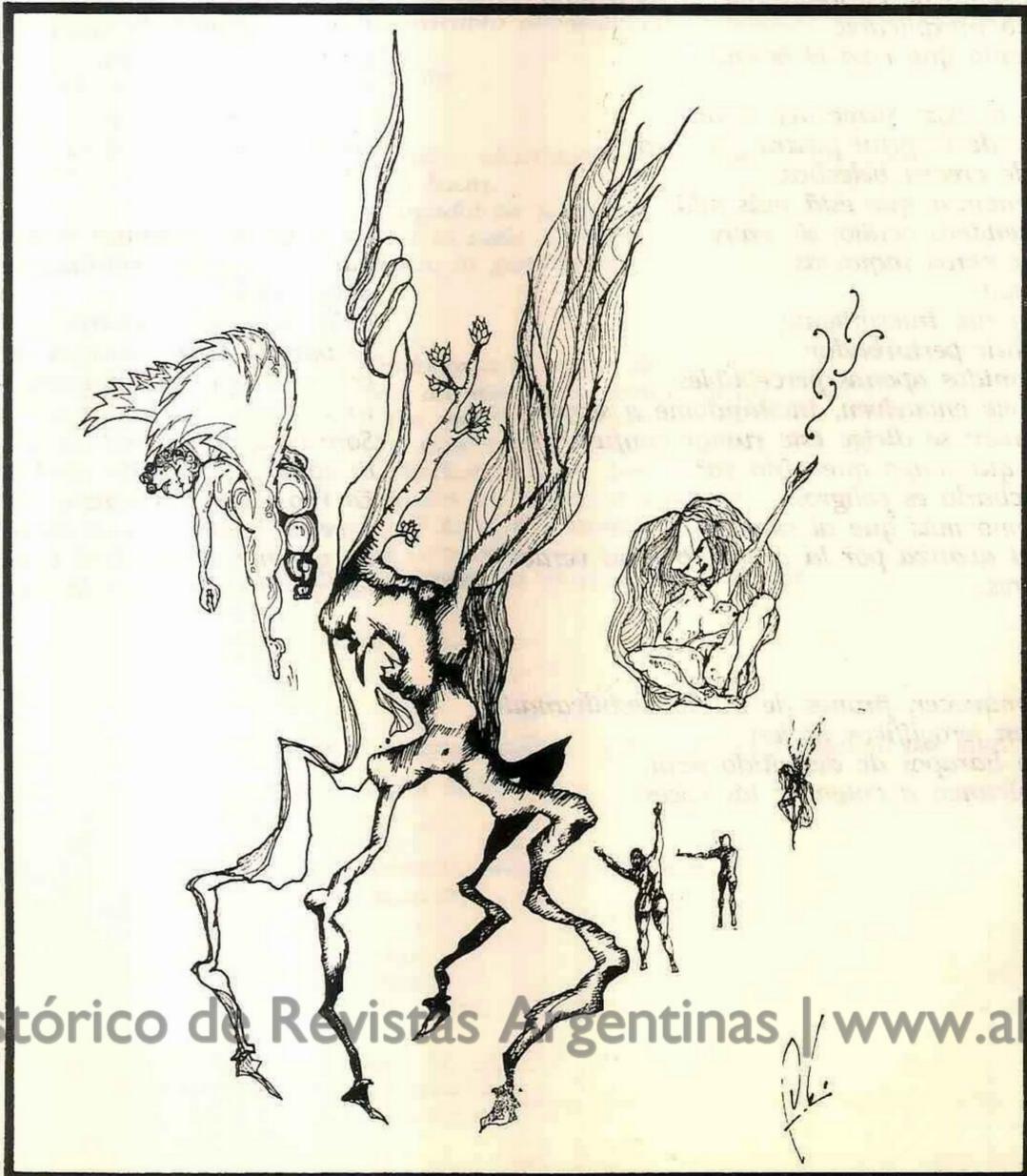
me río del Infierno tan temido y del río
Bevia l'amic amor en la font y

sigamos:

relojes sueñan y las medias
por el piso gemidos

Que bien sé yo la fonte que mana -De perfil
como de luna tu vara

Mi corazón tu albergue



Gabriela García

Ciervo. Mujer. Arbol. Recuerdos.



Viaje al Planeta Quino

Tomás Eloy Martínez nos propone desde sus recuerdos y reflexiones no sólo un análisis sobre el nacimiento de Mafalda y su dimensión histórica sino también un cálido acercamiento a su creador Joaquín Salvador Lavado (Quino), renovándonos un cariño que nos acompaña desde hace tantos años.

Cerramos este pequeño homenaje con una conversación con Quino que además de sorprendernos nos dejó la certeza de saber que siempre seguiremos en deuda con él.

por TOMAS ELOY MARTINEZ

Ya nadie recuerda cómo fue el día de 1963 en que Quino apareció en la redacción del semanario *Primera Plana* con las carpetas de "Mafalda" en la mano. Las pocas imágenes sueltas que suelen asomarse a la memoria de la gente que nunca se reconcilia con la llegada del personaje tímido, casi de otro mundo, que era entonces Quino y que nunca dejó de ser. Su voz provinciana fluía tan tenue, tan difícil de oír, que la expresiva niña de siete u ocho años recién salida de su imaginación y de sus manos parecía su antípoda: alguien que lo miraba del otro lado del espejo. Aunque tanto Mafalda como él sentían curiosidad por un afuera que no entendían, la niña formulaba imperiosamente las preguntas que el dibujante apenas balbuceaba. Uno de los redactores del semanario, a quien Mafalda le resultaba insoportable, deslizó la sospecha de que Quino era incapaz de escribir las ocurrencias de su personaje. "Cada vez que viene por aquí (por la revista)", decía, "se la pasa preguntando si está bien lo que ha hecho. Mafalda nunca sería tan insegura".

Si fuera por Quino, Mafalda yacería aún en el purgatorio de los proyectos. La versión inicial del personaje fue -como él tantas veces ha contado- una historieta que servía de publicidad encubierta a las máquinas para el hogar Mansfield. El plumero de la madre, la ternura del padre y la pasión inquisitiva de la protagonista asomaban ya en esas tiras incipientes. Pero aquellos bocetos nunca vieron la luz. "Tenían un afán de propaganda demasiado visible y los diarios los rechazaron. Tuve que guardarlos en un cajón". Ya entonces, Quino era reacio a publicar. La mera idea de poner los pies en una redacción o de ofrecer sus dibujos, lo aterraba. Mafalda tuvo la fortuna de que Julián Delgado, un amigo que dirigía la sección económica de *Primera Plana*, viera los borradores de Mansfield en una agencia y le encomendara "algo parecido para la revista: unas dos tiras por semana".

En aquellas primeras Mafalda, que Quino suele desdeñar, ya estaban compendiadas todas las características del personaje. Me sorprendía que los ojos diminutos de la niña, meros puntos sobre el papel, fueran capaces de expresar tantos

sentimientos adultos. Al presentar a Quino, Delgado nos había dicho que era "el único dibujante argentino de historietas cuyos personajes reflejan en la cara lo que están pensando". Esa observación nos indujo a examinar con cuidado los ojos de Mafalda y de su familia. Eran, invariablemente, puntos: a veces cercados por lentes, como en la madre, o subrayados por arrugas y ojeras, en la propia niña, sobretodo cuando la invadía una preocupación metafísica (quién es el cretino que inventó la sopa, por ejemplo). Esos meros puntos expresaban tantos significados que su densidad debía de estar, necesariamente en algún otro lugar del dibujo. ¿Tal vez los pensamientos se les reflejaban en las bocas? Las bocas eran el instrumento más estruendoso de la cara: se abrían en medias lunas y círculos oscuros, se curvaban en ligeras líneas de disgusto o se cerraban hasta convertirse en un mohín especulativo. Pero separadas de su contexto, las bocas no decían nada por sí solas. Es que la expresión estaba, como lo entendí más tarde, en todo el dibujo.



Aunque Quino se quejó desde fines de los años '60 de que Mafalda lo había privado de su "libertad de mano", al obligarlo a repetir muchas veces un mismo personaje, y aunque debido a esa asfixia abandonó la tira en 1973, fue gracias a "la cárcel de los cuadritos" que pudo narrar la realidad con precisión, como un Chejov. Sin los cuadritos, su lenguaje natural hubiera seguido siendo el de la poesía, las alusiones, las metáforas, el breve símbolo que asombra al lector -como sucede con los dibujos de *Mundo Quino*- pero no lo induce a identificarse con las situaciones narradas, como en "Mafalda". Quino es un poeta que navega incómodo por el lenguaje narrativo; el lector, sin embargo, no siente su incomodidad: sólo advierte un relato enriquecido por una ternura, una poesía y una fe en el hombre inequívocamente poéticas.

Las tiras de "Mafalda" persistieron sólo unos pocos meses en *Primera Plana*. Los personajes fueron atraídos por un diario, *El Mundo*, y luego por otro semanario, *Siete Días*, mientras la Argentina cambiaba vertiginosamente. El país orgulloso de sí, que se imaginaba ajeno a la geografía latinoamericana y unido a Europa por un cordón umbilical inquebrantable, empezaba a despertar de su encantamiento. Los primeros brotes de guerrilla despuntaban en Orán, cincuenta kilómetros al sur de la frontera con Bolivia. Los pronunciamientos militares amenazaban en sordina el gobierno democrático de Arturo Illia, al que *Primera Plana* representaba con caparazón de tortuga. Juan Perón se aprestaba a regresar de su exilio.

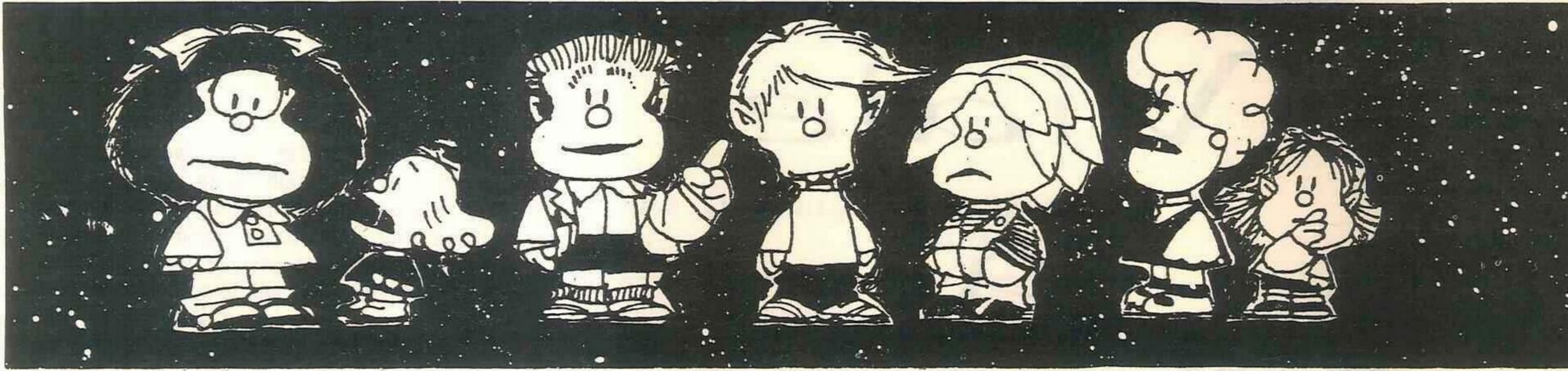
MARCELO DI MARCO

abre nuevos talleres de poesía, cuento y novela.
Práctica intensa, tendiente a desarrollar el estilo
de cada uno.

Grupos muy reducidos. Gran disponibilidad de horarios.

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

81 2-7519 / 88-9352 Buenos Aires



madrileño, aunque no le permitirían avanzar más allá del aeropuerto del Galeao, en Brasil. Las mujeres llevaban el pelo erizado de laca y las faldas dos centímetros debajo de la rodilla, como la madre de Mafalda, en quien pueden seguirse las respiraciones de la moda.

Los argentinos aprendían entonces a reconocerse en los cuentos de Julio Cortázar: se imaginaban cronopios asomados a todas las aventuras de la inteligencia, seres puros que hablaban de "piolines", "tablones" y

"mandalas", indagaban el porvenir en las cartas del Tarot y en el I Ching, y firmaban manifiestos en favor de Cuba pero querían vivir, como la Maga, en la ribera izquierda de París. Mientras Cortázar se mantenía lejos, en el paisaje de Buenos Aires asomaban otros soles: los estruendosos happenings y vernissages del Instituto Di Tella, interrumpidos cada dos por tres por una policía puritana; las canciones para niños de María Elena Walsh -recién desembarcada de París-, que inventaban una nueva mitología infantil y se burlaban de los "ejecutivos" en boga; y sobretodo, Borges y Quino. Al primero se lo veía caminar poco antes del mediodía desde los bastiones elegantes de la Plaza San Martín hacia las ruinas del sur de la ciudad, donde estaba enclavada la Biblioteca Nacional; el otro iba y venía al caer la tarde por los alrededores de la avenida Santa Fe, siempre del brazo de Alicia, su mujer. En aquellos tiempos, Quino vivía en una calle cortada de Almagro, extenuado por la gimnasia diaria de pensar en Mafalda. Si uno llegaba a visitarlo a las once de la mañana -como me sucedió a mí, un par de veces- lo encontraba sumido en los vapores de una perplejidad sin cura, con los codos apoyados sobre la mesa de dibujo y la mirada aérea. Le sorprendía que el mundo de afuera esperase a Mafalda y que a Mafalda le costara tanto, cada día, abrirse paso.

Como no tenía hijos, carecía de modelos, que supiéramos. (Alguna vez habrá que estudiar por qué los personajes que han marcado más hondamente la vida infantil de los argentinos nunca tuvieron hijos. No los tuvo Eva Perón, que imaginó un país donde "los únicos privilegiados" eran "los niños", tampoco María Elena Walsh ni Quino). Lo más parecido a un niño que Quino tuvo cerca fue él mismo. Tal vez no hubiera sobrevivido bajo otro cielo protector que el de Alicia, quien

ofició a su vera de amante y madre. El dibujante lo ha reconocido, sin el menor énfasis: "Fueron diez años extenuantes" (los de Mafalda), declaró alguna vez. "Me levantaba a las ocho. A las nueve y cuarto me ponía a pensar la idea. Me daba tiempo hasta las cinco de la tarde. Desde las cinco de la tarde hasta las nueve de la noche hacía el dibujo. Así por semanas, por años. Alicia tuvo que soportar esta rutina y resolver mi vida con el mundo".

Las ideas no se habrían acercado a Quino si él no hubiera mirado a su alrededor con extrema perspicacia. Buenos Aires está lleno de niñas inquisitivas y precoces, educadas más en la reflexión que en la acción: niñas latinas, en definitiva, que son como el polo opuesto de las motrices chiquillas sajonas. En cada hogar burgués de América Latina hay una -o el recuerdo de alguna- "Mafaldita". Lo que ha hecho Quino es poner en evidencia una veta que siempre había estado allí, narrándola con un lenguaje poderoso e inolvidable. Como todos los mitos, Mafalda refleja algún costado secreto de la condición humana. Sólo hacía falta que alguien lo viera y supiera iluminarlo. Algo parecido sucede con el Macondo de Gabriel García Márquez. Ahora que ha sido cristalizado en una gran novela, Macondo reaparece en los anales de todo villorrio tropical, convertido en otra esencia más de la eternidad. El genio de Quino y de García Márquez consiste en haber dado vida a fantasmas que nos respiraban en la nuca, pero que nadie antes de ellos había descubierto.

La historia entera de Argentina puede rastrearse en las entretelas de "Mafalda". Leer a Quino era, veinte años atrás, uno de los raros cables a tierra de un país agobiado por las intensidades de su historia. El ingenuo afán de lucro de Manolito, la pasión de Mafalda por los Beatles, los complejos de altura de Libertad, las angustias del padre ante los pagos de fin de

Lo más parecido a un niño que Quino tuvo cerca fue él mismo.



YA ESTA EN LIBRERIAS

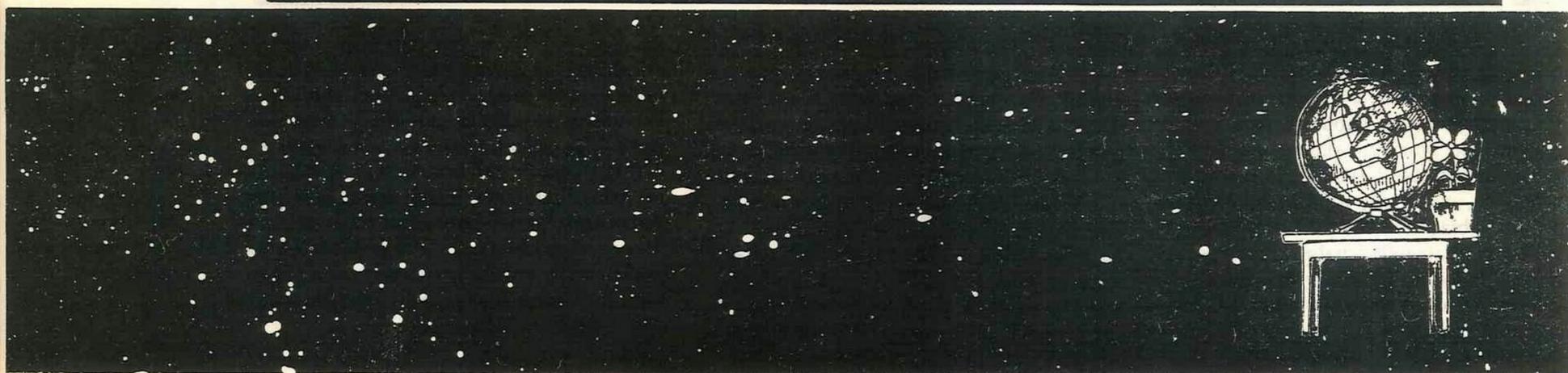
HISTORIA DE TELLER

una novela de JORGE LANATA

¡Llegue a Venecia cuatro meses después de mi muerte. Elegí ese lugar...

Editorial Planeta. Biblioteca del Sur





mes, la aparición de sintagmas nuevos en el lenguaje cotidiano (algunos de los cuales se han retirado ya a cuarteles de invierno, como "psicodélico", "imperialismo", "frontera ideológica"), permitían imaginar que la realidad no era siempre patética, como lo expresaban los infinitos cadáveres y resurrecciones políticas de los tempranos '70.

"Mafalda" se publicaba aún todas las semanas en 1971, cuando el envejecido Perón recibía a los emisarios políticos en un cuarto contiguo al comedor donde yacía Evita, en Madrid; y seguía allí cuando José López Rega -el secretario esotérico del caudillo- intentó traspasar el alma de la difunta al cuerpo de Isabel, la tercera esposa, invocando a los dioses animistas de Umbanda. Ninguno de los personajes de la tira manifestaba desconcierto ante lo que entonces solía llamarse "coyuntura política". Se aludía a la realidad pero de soslayo. Una de las últimas entregas a la revista *Siete Días* ilustra a la perfección esa sabiduría alusiva. En vísperas del regreso final de Perón a Buenos Aires, cuando la Argentina estaba dividida en facciones irreconciliables y López Rega preparaba la liquidación de sus enemigos en lo que se conocería como "la matanza de Ezeiza", Mafalda seguía preocupada por la tenacidad con que su madre le servía sopa. Un día, de pie sobre la silla del comedor y con el índice en alto, la niña alzó la voz en dirección a la cocina. "¿Qué mal han hecho las gallinas? ¡Ninguno!", dijo [las letras en negrita y al doble tamaño indican que el volumen de la voz ha subido]. "¿De qué son culpables las gallinas? ¡De nada! ¡¡Tus manos, madre, están tintas en sangre de inocentes!!".

La terrible realidad estaba allí, en el envés de esa frase, pero Quino volaba sobre ella sin tocarla, la develaba sin aludirla, a través de iluminaciones cautelosas como las de los ángeles. Ante las marcas no políticas de la vida diaria los personajes eran más explícitos. La voracidad argentina por el psicoanálisis asomaba asiduamente; la carrera armamentista, el sueño pequeño burgués del automóvil y del televisor propios, la superpoblación de China y las utopías hippies

aparecían con intermitencia, al compás de las conversaciones de la clase media.

Si las criaturas de Quino persistieron en el imaginario del continente, y aún ahora, casi dos décadas después, siguen apasionando a jóvenes que no habían nacido aún cuando la tira se interrumpió, es porque expresan las pasiones y las secretas felicidades de la vida cotidiana. Aunque hablen en un lenguaje que ya es del pasado y, a veces, aludan a las noticias del día anterior (las fotos de Marte tomadas por el Mariner, la guerra de Vietnam, las reuniones de paz en Ginebra), su manera de reaccionar ante lo que pasa está alimentada por un fuego que es el mismo de hace dos siglos, y seguirá siendo el mismo las próximas décadas. La codicia de Manolito es, en pequeña escala, la codicia del barón de Nucingen, así como la vocación de madre de Susanita puede rastrearse en las abnegadas matronas de Dickens. Lo que Quino incorporó es una conciencia de la opresión con la que también podían identificarse los adultos en América

Latina. Si bien su intención manifiesta era demostrar que "los grandes nunca hacen lo que enseñan a los niños", el resultado es más complejo. Los niños también suelen representar en clave de comedia lo que les pasa a los grandes en clave de tragedia.

Todos esos procesos no parecen concientes en Quino o, al menos, él nunca los aceptó como tales. Vive sorprendido de que la gente común se emocione ante personajes que dejó atrás hace ya mucho tiempo. Recuerdo que una noche de 1988 fuimos a comer con el editor Daniel Divinsky y algunos de los dibujantes más célebres de Argentina a un restaurant de la calle Córdoba, en Buenos Aires. Alrededor de Quino estaban los autores de "Clemente", de "Inodoro Pereyra" y "Boogie el aceitoso", que se publican todos los días en Clarín, el diario hispanoamericano de mayor circulación. Sin embargo, a quien los mozos y el cocinero reconocieron de inmediato fue a Quino. Al final de la comida, se le acercaron a la mesa y le pidieron "una Mafalda,

Recomendados

UNICORNIO

TUSQUETS

**El último manuscrito de Hernando Colón
VICENTE MUÑOZ PUELLES**

TESIS NORMA

**Color local
TRUMAN CAPOTE**

EMECE

**Las maquinarias de la noche
ABELARDO CASTILLO**

PLANETA

**La guerra del amor
TOMAS ABRAHAM**

Se tienen en cuenta los últimos libros recibidos de las editoriales.



por favor, para llevársela a los chicos. Cuando sepan que estuvimos con usted, ¡se mueren!". El se ruborizó, incómodo, y para huir del embarazoso momento dibujó una Mafalda sonriente en la tela del mantel. Le recordé que cierta vez, en la Costa Azul, el dueño de una posada había tratado de que Picasso pagara la cuenta garabateando "cualquier cosa" sobre el mantel, a lo que el pintor malagueño, con certero instinto comercial, replicó: "¿Usted pretende que yo pague la cuenta o que le compre la posada?". Todos reímos, menos Quino. "Picasso podía darse esos lujos", dijo. "Yo soy quién". Acto seguido, compuso una Mafalda, un arca de Noé y una paloma de la paz en las servilletas de papel, y los repartió entre los ávidos e incrédulos mozos, como para subrayar que, en verdad, él se creía nadie.

La genuina modestia de Quino, su inseguridad y el aire de perpetuo asombro con que se pasea por el mundo contrastan con la imagen de arrogancia que el argentino medio -o mejor dicho, el pequeño burgués recién enriquecido de la pampa húmeda- ha sembrado en el extranjero. Siempre me ha sorprendido que los personajes de "Mafalda", tan nítidamente argentinos, expresen sin embargo una visión de la realidad que nada tiene que ver con el aislamiento, la fiebre crematística y el humor autosuficiente que se atribuyen al habitante de Buenos Aires. Tal vez porque son, como Quino, argentinos "de otra parte". ¿Provincianos tal vez, nacidos y educados en Mendoza, en hogares siempre llenos de luto, perfumados por la muerte, y con una fascinación perpetua por la naturaleza? Eso explicaría que, aun viviendo en hoscos departamentos, a la vera de un paisaje de ladrillos y asfalto, la tribu de Mafalda siga interrogándose por el punto cardinal donde nace el sol y por la mudanza de las estaciones. Todos ellos parecen estar siempre de ida hacia las cosas. Y por eso mismo, posan sobre las cosas una mirada cándida, de respeto y tanteo.

Son personajes argentinos por sus cualidades visibles: escépticos, quejosos, disconformes. Pero tienen una manera de ver que trasciende esos límites. Tal vez el mejor modo de entender tal paradoja sea la tira en la que Miguelito pregunta: "¿Antes de nosotros existió realmente el mundo? ¿Y para qué?". Un porteño clásico podría formular esa arrogante interrogación. Pero tal vez ningún porteño la pondría sobre el papel y la convertiría en caricatura. Está demasiado lleno de su propia importancia como para reírse de sí mismo.

Más de una vez he conversado con Quino sobre el aciago destino de un país que tuvo, seis décadas atrás, más teléfonos que Francia y más automóviles que Japón, de cuya prosperidad nadie dudaba. Una de las mayores tragedias que dejó tras sí esa grandeza interrumpida es que los argentinos no consiguen olvidarla. La memoria de esa grandeza los atormenta, los ciega. Hasta quienes se revelan contra toda forma de nostalgia piensan que volverá, tarde o temprano. Si alguna vez fuimos "esos" --dicen--, ¿por qué no podemos ser "eso" otra vez?.

Quino suele asociar esa melancolía con el miedo a la muerte. Soñamos con lo que fuimos porque ya no nos atrevemos a ser lo que quisiéramos ser. Su infancia mendocina estuvo poblada de muerte: la madre en 1944, cuando él tenía doce años; el padre en 1946. Las puertas de su casa estaban perpetuamente entornadas. No se oía música ni se encendía la radio, y a él lo vestían siempre con un brazalete negro. Le conté, recuerdo, que la atmósfera era igual en las provincias del norte. Si algo une a los argentinos --dije-- no es la vida que vivimos, sino la necrofilia.

La pasión necrofílica ha florecido como una fuerza de la naturaleza. En los alrededores de la Recoleta --el cementerio de la incipiente

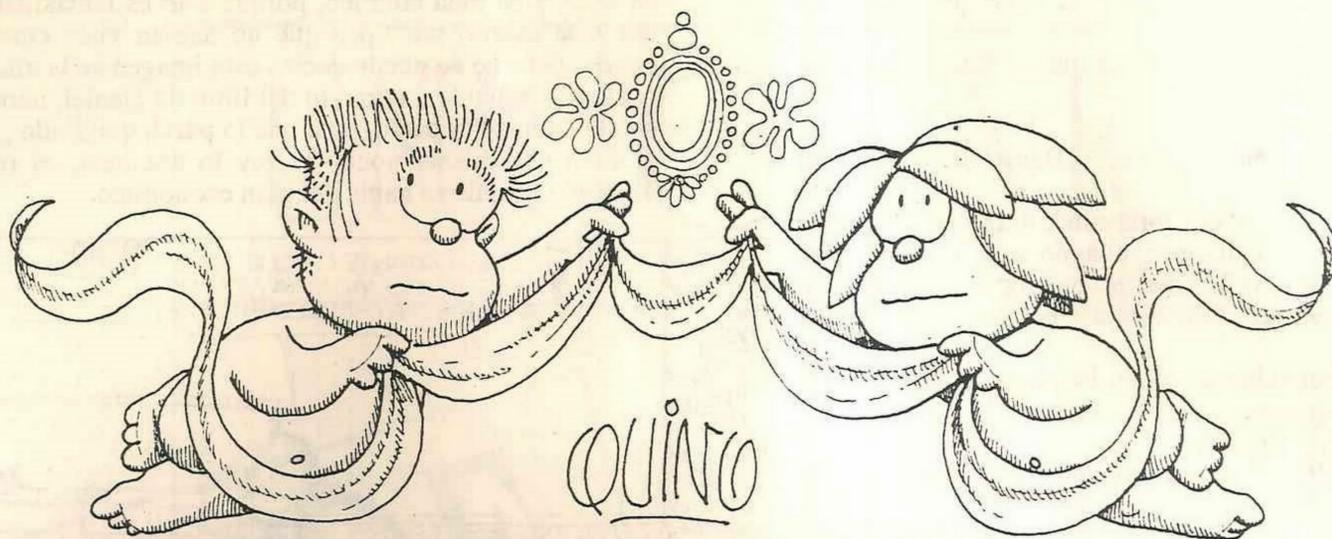
aristocracia de Buenos Aires--, a la vista de los crucifijos de mármol y de los catafalcos suntuosos, se alinean los restaurantes más caros de la ciudad. El aire huele a visones y a perfume francés. Del otro lado de las tumbas sobre los últimos doscientos metros de la calle Azcuénaga, las parejas furtivas hacen el amor al compás de las campanas de requiem. En las provincias argentinas la muerte es algo que se vive. En Buenos Aires, por lo contrario, es una enfermedad del pensamiento.

Las raras veces que las tiras de "Mafalda" aluden a la muerte es sólo porque los niños no la entienden: aparece como una consecuencia de la vejez, como una fatalidad que afecta sólo al reino de los adultos. En los dibujos maduros de Mundo Quino o de Humano se nace, en cambio, la muerte es narrada con tal impiedad e ironía que sólo se puede sentir ternura ante ella. El fantasma del adusto oficinista que acude a poner flores en su propia tumba, el muerto indignado con los espiritistas que lo invocan, porque lo obligan a salir cuando se está bañando, el cochero fúnebre que ahuyenta a los buitres con los látigos de su carroza, son expresiones de salud, no de necrofilia. En el umbral de los 60 años, Quino no le teme a la muerte. Le teme a la vejez y a la decadencia.

Y sin embargo, su cara retiene un candor, una necesidad de ternura, que no han de haber cambiado desde que él era niño. ¿Puede imaginarse alguien más desvalido que este dibujante tímido, a quien nadie enseñó a nadar, ni a domesticar una bicicleta, y que si bien no fue más allá de la escuela primaria, leyó antes de la adolescencia a Verne, a Shakespeare y Tolstoi, y vio unas siete veces la Fantasía de Disney?. No: no hay nadie así.

Como nunca encontrará un lugar a su medida, Quino se las ha ingeniado para tener más de una patria. Hijo de republicanos andaluces, se hizo español. Cundo vive en Milán --la mitad del año--, se siente italiano. Y por la confluencia de las dos sangres, es irremediamente argentino. Pero su verdadera patria no está en este planeta sino en alguna región desconocida del aire, iluminada por muchos dioses, en la que los Beatles tocan canciones de eternidad. Joaquín Lavado o Quino nunca fue un ángel, pero los ángeles se parecen más y más a él, cada día.





El evangelio según San Quino

Un miércoles a las once de una mañana de sol intentamos, como quien se anima a una fantasía, solicitar una entrevista con Quino.

Una hora más tarde, después de una breve conversación por teléfono, Quino nos recibía en su departamento de la calle Alvear. Así de simple, como es él.

"No somos periodistas; en realidad no es nuestra intención hacer un reportaje, no sabríamos como hacerlo, la idea es simplemente conversar un poco".

Desde su sonrisa Quino nos dice: "Mejor; mirá, una vez en Comodoro Rivadavia una nena de ocho años hizo una pregunta que a un periodista jamás se le hubiera ocurrido; preguntó: si a ustedes no les pagaran, seguirían dibujando... Me pareció fantástico"

-¿Respuesta?

- Y... hipócritamente dijimos sí, claro es nuestra vocación. Sí, seguro que uno sigue dibujando, uno dibujaba antes de que le pagaran.

Luego, nos muestra unos dibujos hechos en hojas de carpeta. Es una historieta que le mandó una nena de doce años. El personaje se llama "Bella Tipa" y en la ficción es la esposa de Quino. En una de las hojas, la niña ha dibujado una Mafalda con cara de enojada que dice, "este zanahoria no me dibuja más". Entre risas, Quino nos dice: "Mirá esto, es bárbara, la nena esta es una desfachatada, dice que es muy tímida pero es de una desfachatez... dibuja la figura humana con una gracia".

Uno confirma así, algo que se percibe apenas se lo conoce: Quino es absolutamente sensible a la inocencia, o mejor aún, la inocencia jamás lo ha abandonado.

La charla continúa y nos animamos a una reflexión, buscando una pregunta.

- Hablamos de una nena de doce años que hace una referencia a Mafalda, cuando desde el '73 usted abandonó la tira, vemos que aún hay vigencia, en nuevos lectores, de esta Mafalda. Una vez Borges hablando de los clásicos los definía diciendo algo así: "Si por ejemplo todos los libros de Kafka desaparecieran y nadie supiera quién fue Kafka, una memoria colectiva recrearía las historias 'kafkianas' ". Por analogía podríamos pensar que si todo Mafalda se perdiera, creo que una memoria colectiva lo crearía de nuevo, se repetirían sus dichos y todos los temas que fue tocando. La pregunta sería, entonces, si tiene conciencia de haber creado un clásico.

- Sí, bueno, la conciencia me la han hecho adquirir, no es que a mí se me ocurra pensarlo. Ante cosas así, sobre todo de otros países; ayer vino una chica que vive en Boston, es argentina, está estudiando y vive con un chico argentino, y me contaban que cuando les agarran el ataque de nostalgia empiezan a contarse tiras de Mafalda. Entonces sí, lo admito como un hecho que existe.

-Mafalda remite a lo cotidiano, ante cosas cotidianas uno recuerda algo de Mafalda, está en todos, quiero decir con esto que pasó al lenguaje popular; cosa que tal vez no pase con la literatura...

- Bueno, no, también pasa con otros, con Cortázar, hay mucha gente que quedó enganchada y tal vez no sepan que están citando a Cortázar. El domingo fuimos a la casa de Sábato y justamente hablando de esto, de qué es lo que tiene vigencia y lo que no, de lo que pasa de moda o no, él decía que lo que no pasa de moda es lo que habla de la muerte y el amor... los problemas fundamentales del ser humano y Mafalda toca esos temas, que son cotidianos y trascienden siempre. Porque él (Sábato) decía que por ejemplo, de qué le sirve un logaritmo a uno, cuando se está muriendo; es decir, que la ciencia progresa pero el arte, los sentimientos, no progresan nunca; no es que Picasso sea mejor que Rafael Sanzio, no progresó la pintura, hizo una cosa distinta, no es que una cosa vaya mejorando... y con la literatura pasa lo mismo... yo anoche estaba leyendo un pasaje del libro de Daniel, de la Biblia, y digo: ¡inventaron el dibujo animado!; hay una escena, te lo voy a traer, que es mejor que Tom y Jerry, es la parte que se llama 'La Escritura en la Pared': hay un rey que está dando un banquete y están todos bastante en curda, el rey con las minas, en un banquete para mil personas, si querés leé todo el párrafo...

Quino me alcanza una Biblia que se podría decir tiene más señaladores y marcas que páginas, ubico el fragmento en cuestión y leo:

"Dio el rey Baltasar un gran banquete en honor de los grandes de su corte. Estando él ya entonces lleno de vino, mandó a traer los vasos de oro y plata que su padre Nabucodonosor se había llevado del templo que hubo en Jerusalén para que bebieran en ellos el rey y sus grandes, sus mujeres y sus concubinas. Trajeron, pues, los vasos de oro y plata transportados del templo que hubo en Jerusalén y bebieron en ellos el rey y sus grandes. Bebían el vino y celebraban a sus dioses de oro y de plata, de bronce y hierro, de madera y piedra. En aquel momento aparecieron unos dedos como de mano de hombre que escribían enfrente del candelero, sobre la superficie de la pared del palacio real y el rey veía la palma de la mano que escribía. Mudósele al instante al rey el color del rostro, llenábanle de turbación los pensamientos que venían y se desencajaban las junturas de los riñones y batíanse una contra otra sus rodillas".

Entre risas, Quino, interrumpe la lectura y continúa la conversación...

-Es una de Spielberg, esas manos que aparecen en la pared y empiezan a escribir solas, el tipo que se vuelve loco... Pero lo de la juntura de los riñones es una imagen que ni de Tom y



Jerry, cuando el otro le da veneno y queda el esqueleto, eso de las juntas es cine puro.

Siguiendo con Borges... él decía que la Biblia no era un libro sino una biblioteca.

-Sí, sí, es una biblioteca.

-Bueno, ahora es más que eso... Daniel inventando el dibujo animado. (Risas)

-Desde el principio de la Biblia con la serpiente que habla ya es Walt-Disney, es fantástico; cuando ando flojo de ideas agarro y leo la Biblia, la leo mal porque agarro y la abro en cualquier parte... está todo ahí... mirá estas festicholas, es una maravilla.

-Aparte de haber sido escrita por Inspiración, sirve para la inspiración.

-Sí, sigue inspirando (risas).

-Es muy lindo esto que estamos hablando para pensar la relación entre la historieta y la literatura...

-Oski vivía fascinado con la idea de ilustrar la Biblia, era una cosa que le hubiera gustado muchísimo.

-¿No ha pensado en retomar esa idea?

-Sí, quiero antes echarle un vistazo a otras cosas, porque Durero ilustró el Apocalipsis; porque ésa es otra, ese bicho que describen ahí, el Leviatán este, con todas las cabezas y los ojos esos...

-Y las visiones de Ezequiel, uno no ha visto en películas de terror algo similar a esas visiones o a "La apertura de los sellos".

-Sí, bueno, ¿viste en "El Arca perdida" cuando abren la caja?, es bastante sacado de ahí, ¿no?; recién ahora con toda la tecnología se podría empezar a filmar en serio la Biblia; bah,

en serio y en joda también, porque esto es fantástico; pensá que está escrito por tipos que no habían visto cine, teatro habría, pero no se puede decir, esta imagen se la afanaron a cualquier película... como lo del libro de Daniel, unos dedos escribiendo en la pared, puta que lo parió, que lindo ¿no?... y al final esa misma noche al rey lo asesinan, es redondo. También cuando se habla del plan económico.



-¿Cómo sería eso?

-Es una palabra de Jesús, mirá qué frase.

-(Lee un fragmento señalado en la Biblia) "Pues por eso mismo debías haber dado a los banqueros mi dinero para que yo a la vuelta recaudase mi caudal y mis intereses".

Quino nos explica:

-Porque es un rico que decide irse de viaje y le deja a cada uno de sus sirvientes una moneda de oro y uno que se asusta mucho la entierra para no perderla, en cambio los otros la fueron invirtiendo y le devolvieron al patrón los intereses; está bien, Jesucristo lo pone como un jemplo de que a la fe hay que saber invertirla, y no decir: "Ah, bueno, yo tengo fe; y quedarse ahí".

Nos hubiera gustado quedarnos ahí. Observando, con cierto pudor, la mesa de trabajo de Quino, su lugar. Conversando sobre tantas cosas que hubiéramos querido preguntarle. Disfrutando, casi como niños, de ese encuentro.

Antes de despedirnos, lo inevitable: "no nos perdonaríamos, ni nos perdonarían, si no le pidiéramos un dibujo para la revista".

"y, bueno... hacemos una Mafalda con un unicornio" Demasiado, maestro, demasiado.

Gabriel Di Lorenzo



DOSSIER

Revista literaria

UNICORNIO

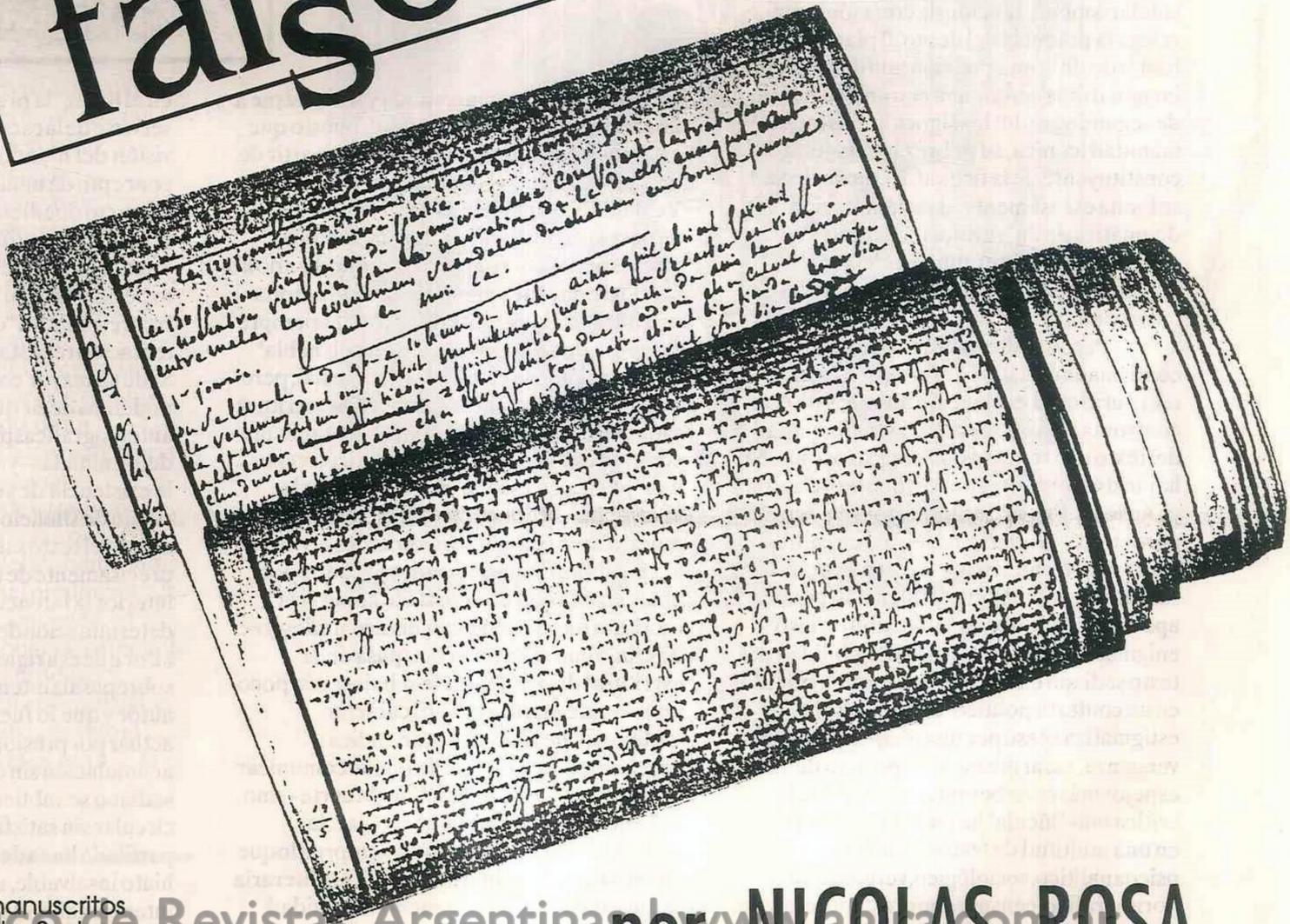
año 1~n° 3



un caballo con suerte

**SADE
o
el
texto
falso**

Pensar en el llamado "universo sadiano" es siempre acercarse a un abismo, al del lenguaje, donde todo puede afirmarse, negarse o ser vuelto a afirmar. En el "Divino Marqués" todo es textualidad incluyendo, tal vez, su propia vida. Nicolás Rosa nos lleva a través de su texto sobre Sade a esa zona de la literatura como a un "Agujero Negro", esa forma falsa del universo.



Los rollos de los manuscritos de 120 Journées de Sodome. Colección de Vicomte Ch. de Noailles (Foto Boiffard.)

Revistas Argentinas por **NICOLAS ROSA**



SADE
el
texto
falso

La transgression (l'outrage) paraît absurde et puéril si elle n'arrive à se résoudre dans un état de choses où elle ne serait plus nécessaire". Pierre Klossowski, "Sade ou le philosophe scélérat".

Todo acto de escritura es una refutación del mundo al mismo tiempo que una confirmación del Saber de ese mundo: es por su separación radical con el mundo que la escritura lo interroga, lo cuestiona y lo confirma en el plano de lo puramente escrito. Un sueño pavoroso de destrucción universal, una voluptuosa "empyrosis" de devastación y muerte es el proyecto latente que yace —preciso, minucioso, alucinante— en la escritura sadiana. La transparencia de los signos literarios que en la escritura clásica apuntan sobre entendido trascendentes exigiendo siempre el testimonio de otro texto por sobre el texto mismo: la opacidad del signo flaubertiano que reposa sobre su propia sustancia en un descanso reflexivo que se interroga a sí mismo, determina, por exclusión, el acceso a una escritura que como la de Sade es fundamentalmente enigmática. Su texto integral se manifiesta como la destrucción del "mundo" en un acto que es solidariamente función de creación y que relega la potencia del deseo al plano más bastardo de la imaginación: allí donde lo puro imaginario se contamina con un imaginario de segundo grado: los signos literarios, su inanidad icónica, su pobreza real y total de constituyente de la ficción. El sueño de Sade se limita escasamente a la implantación dogmática de un "revolucionarismo" radical en el plano de la literatura: "el terror literario", que es como decir la negación del terrorismo.

Perounaliteraturapuedeser confirmada o destituida por su misma escritura: es su evaluación última; y de esa confrontación puede surgir la confiabilidad del texto que tenemos ante nuestros ojos. No hay textos inocentes puesto que la escritura ya no lo es. Por lo que los textos pueden perderse, degradarse, en su propia realidad especular: frente a sí mismos, enfrentados a sus propias intenciones y valencias, pueden aparecer como incompletos, arbitrarios o enigmáticos. El secreto de la ilegibilidad del texto sadiano existe: por una parte "recluido" en un contexto político-cultural que lo estigmatiza acaso por una reciprocidad de la venganza, es, al mismo tiempo, uno de sus espejos más reverberantes; sometido a la crítica más "lúcida" ha pasado a convertirse en una multitud de textos posibles: psicoanalítico, sociológico, vergonzante, pornográfico, censurado o prestigioso, posee, por lo tanto, varias lecturas posibles. Pero es también la consubstancial falsedad de su

Retrato
de Sade
Dibujo
de Gévaudan



escritura la que nos incomoda y nos sustrae a una lectura legítima y verosímil, puesto que estamos frente a una escritura que a partir de una falsedad inicial confunde la serie de la "realidad" con la serie de la ficción y acaba de desplazar el discurso literario hacia un discurso erótico rebajando y confundiendo las proposiciones de ambos. Es cierto que toda escritura—toda escritura literaria—es siempre escritura de un deseo puesto que el "habla" significa siempre como realidad sexual, pero más allá de esta realidad primera, la escritura sadiana se intencionaliza fundamentalmente como un espacio literario dramático, como una "puesta en escena" de los actos de la aberración. Proponer y exaltar "el crimen moral al que se llega por escrito" es atribuirle a la escritura demasiado y demasiado poco: creer en ella con un acto de fe como si la escritura fuese biológicamente real y descreer de ella como si "todo lo que pasa en la escritura" dejase de ser, se rebajase a lo poco y disolvente escriturario. El carácter "peligroso" de la escritura no radica precisamente en lo que ella puede comunicar —violación, incesto, parricidio, Muerte— sino en lo que ella misma puede rebajar: la materialidad real apuntando siempre a lo que en verdad es: imaginario: la escritura literaria se desvanece en un loco sueño de vanidad cuando pretende reemplazar al mundo o con moverlo en sus raíces: incinerarlo, que es,

en el límite, la pretensión de Sade. Lejos de servirse de la escritura para presentar una visión del mundo, la ficción utiliza el concepto de mundo con el fin de elaborar un universo obediente a las leyes específicas del relato. La escritura es una manera de ser el mundo, pero no en una relación de causalidad ni de analogía, ni mucho menos "representativa" del mundo o del sujeto. La tentación realista, que siempre asoma, es para Sade su mayor condenación, y en ese sentido podemos decir que sus ficciones son autobiográficas puesto que están determinadas—y no sobre determinadas—por la existencia de sus "fantasmas" eróticos. El riesgo de silencio—de vacío intolerable— que agobia el texto sadiano proviene precisamente de ese combate que libran en su interior la intención literaria y la determinación de una sexualidad aberrante. ¿Por qué esa rigidez subyacente que sobrepasa la intencionalidad primera del autor y que lo fuerza a recargar su pluma y actuar por presión, por reiteración y acumulación sin descarga—en el texto sadiano se subtiende un tenso coito infinito y circular sin satisfacción posible en la perfilada línea de la impotencia— creando un hiato insalvable, un foso, entre la intencionalidad y la escritura que termina por obliterar la intención y por crear una escritura



blanca de significaciones, o más bien, donde las significaciones posibles: políticas, filosóficas, sociales, quedan no sólo postergadas sino anuladas por ese sueño de orgasmo universal? Es evidente que esta falsedad no es posible atribuirla al autor; aunque la haya producido no es la falsedad de Sade lo que comprobamos en sus escritos: es precisamente la falsedad de su escritura.

El desarrollo de la escritura sadiana está basado en un sentido único que se pliega a la ficción –a la enunciación–, sentido que está determinado provocativamente por la realidad fantasmática de la aberración. Ese sentido único, esa línea de escritura, más allá y más acá del texto explícito y todas sus connotaciones, está elaborado sobre una credulidad fundamental con respecto a los materiales de la ficción y no con respecto a la ficción misma. En la combinatoria narrativa de Sade –y en Sade todo es relato, hasta sus cartas– es posible intercambiar los "materiales" (el vicio y la virtud, Justine o Juliette, hombre o mujer) el vicio + la virtud, que si bien se alternan sucesivamente en el relato están efectivamente "sumados" en la escritura. La escritura política que sostiene las "virtudes ciudadanas" en el sentido de una moralidad positiva, se desarrolla en la misma línea elemental de escritura que la ficción logrando una textura plana donde el discurso revela la equivalencia de los significados: la exaltación pasa de recurso a tema, de significante a significado devaluando los otros sentidos atribuibles. De ahí proviene el predominio de dos procedimientos: la descripción –como "representativo" del continuo real: su escena y la enunciación: los discursos que se pronuncian en esa escena fantasmagórica: el escenario de la Lujuria y el escenario del Terror. Sade se opuso tenazmente en todos sus escritos a la pena de muerte. Las víctimas de sus novelas están condenadas a vida perpetua: vejadas, fustigadas hasta lo increíble, son inmediatamente "reparadas" para volverlas a su estado de normalidad que permitirá convertirlas en víctimas deseables: ese era precisamente su fantasma mayor: la Muerte, que perseguía negativamente en todos sus sueños de destrucción universal.

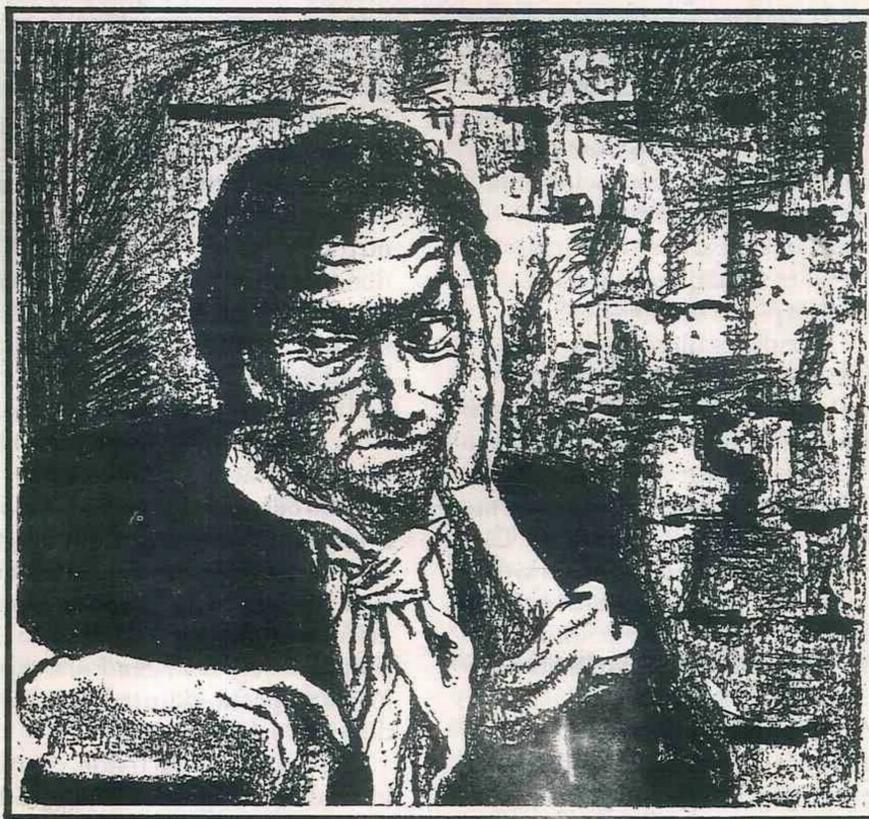
La escritura de Sade es realista en el sentido que pretende reducir la ficción que desarrolla el relato a la copia de un funcionamiento anterior. La lengua literaria de la época de Sade es el lenguaje lógicamente estructurado de la tradición clásica. Sólo Rousseau parecía a punto de romper con esa tradición del absolutismo de la Razón que sólo encubre el predominio de una de las formas de la racionalidad. El lenguaje como totalidad apunta al sistema de la comunicación general, reproduce homológicamente la comunicación sexual: el contrato biológico de la vida: permite el intercambio individual en el circuito de la

generalidad como postula Levi-Strauss. En la gramática escritural de Sade la palabra –el discurso– es sólo detenida por los maestros de lubricidad, por los poseedores de los bienes (cuerpos = tierras = palabras): pero la palabra de los Dueños es también conmutada en el orden del sistema: el texto sadiano reenvía al fantasma que lo intenciona y le da el sentido último, el único verdadero; el deseo, el deseo de la Muerte. La recensión de la analogía lenguaje = sistema comunicacional = vida apunta también a esta significación última –la Muerte– por una convocación de los sistemas de denegación. El principio de la monstruosidad integral establecido por Klossowski quizá permita sostener que Sade intentareemplazar mediante el acto literario el sistema de la racionalidad clásica por un sistema de la perversión generalizada: revoca el principio de la analogía para reivindicar el principio de contradicción. Establecer un "sistema contra" pero basado en la misma estructura de la racionalidad refutada no puede menos que vocacionar el fracaso, la dependencia funcional, el vacío en suma. Por lo que la escritura de Sade no avanza dialécticamente sino que se exagera furiosa y circularmente, vuelve a su punto de partida. Los procedimientos de persuasión (escritura moralista) y yuxtaposición por presión acumulativa no responden más que a esa "sacralidad" abismada en una escritura

circular: vacío de normas, de reglas, la pretensión alógica de la escritura se instaura en el espacio de la pura logicidad.

"Tout dire" comme prétention à dire le tout, c'est normalment une tâche paranoïque; comment en venir à bout sur un mode pervers? Marcel Henaff, La hantise du reste

La monstruosidad sadiana es explicable: lucha constantemente contra la imposibilidad de sus casos y de sus series. El caso en su relativa autonomía del cómputo de las acciones realizadas, es la prueba necesaria en la juridicidad del discurso para obtener una tipicidad, quizá un muestrario, un bestiario, de la monstruosidad: la monstruosidad sadiana no sólo es explicable sino demostrable. La exigencia filosófica de la monstruosidad apela a la genética como ciencia maravillosa –y aquí la palabra maravillosa tiene el sentido de la fantasmática social del siglo XVIII donde la máquina y el aparato eran fenomenológicamente sus datos más relevantes: las máquinas que reproducían la "naturaleza" en sus funciones animadas: caminar, cantar, bailar, tocar el piano, la actividad fisiológica –el pato de Vaucusson– y las muñecas danzadoras en su inquieta extrañeza –para establecer una cadena de silogismos de demostración. La monstruosidad ficcional no es demostrable,



"Sade Prisonero" Dibujo de José-Manuel Capuletti, 1959.



es mostrable. Entre la demostración y la mostración operan las categorías lógicas y las paralógicas que sostienen el ejercicio de las mismas. Cuando Sade, educador ejemplar, kantiano y enciclopedista, querrá mostrar urgido por la pulsión de escribir lo inescrutable, sólo alcanzará a producir los silogismos propios de la descripción: la mostración del sexo está siempre limitada por el axioma de la totalidad—todo el sexo— y por la premisa mayor de la combinación—todas las posturas—. La organización discursiva intenta operar la inteligibilidad de lo radicalmente oscuro: una organización retórica de la perversión y sus distribuciones sintácticas. Si Barthes desdeñaba el aburrimiento que provoca la lectura de las novelas de Sade señalando la necesaria distinción entre hechos y acciones, entre los "hechos discursivos" en relación al referente y las "acciones discursivas" referidas a la ficción combinatoria (la imaginación combinatoria que Barthes le atribuye a Sade), y por ende proponía una nueva forma de lectura eufórica, no contaba con la condición básica del discurso sadiano: la oposición contrastiva al nivel formal pero constructiva en su sistema de producción del gesto textual: el germen latente, la latencia consustancial al discurso sadiano, es el hastío. Generalmente, los exégetas de Sade han reivindicado la combustión y la extensibilidad de las operaciones sexuales de laboratorios sadiano, pero el elemento que resignifica esta extensionalidad es el reconocimiento lúgubre y sostenido en la expectación que subtiende la imposibilidad de la relación sexual. El frenesí—vocablo propio de la novela libertina y voluptuosa—acaba para los personajes y para los lectores en una mecanización de la apetencia sexual. La mecanización es, de hecho, consustancial a su fenomenología, pero también lo es su maquinación. El resorte de la máquina de placer sadiano perfila la mecánica celeste de los filósofos del siglo XVII y sobre todo a Pascal, el "deus ex-machina" del "motor inmóvil" que mueve a todos los motores, de origen divino y luego panteísta, del movimiento universal, en la óptica finalista y fantasmática: el movimiento inmóvil; pero también el maquinismo de La Mettrie y el transformismo combinatorio de Lamarck, en sus variantes materialistas. La máquina diabólica y la mecanización del erotismo: si bien es cierto que no debemos vincular a la máquina sadiana con el mecanoerotismo del olisbos y los servomecanismos para la obtención de placer, la invención del siglo XVIII no deja de relacionar la construcción de las metáforas científicas para nombrar lo real del cuerpo. El fantasma del cuerpo humano es la máquina que niega el nombre de criatura de la humanización bíblica porque reniega el título de Creador: es in-engendrado y eterno. La cibernética vence a la muerte. No se trata del

erotismo de la novela libertina sino de un erotismo puesto a prueba por el fuego silente pero corrosivo de su propia continuidad. El sexo sadiano es discontinuo en la esfera retórica, las escenas de placer son cortadas por escenas de argumentación—la cátedra—donde la figura más importante es la probatio generando una retórica alterada en la continuidad del tiempo narrativo: la argumentación sobresalta la narración, pero es altamente solidaria con la sintaxis lógica que las preside, una alternancia que Barthes califica según vimos de combinatoria, pero que en la serialización de las diégesis engendran una sólida consistencia. Esta consistencia es producto de una sintaxis coherente en el enlace de las proposiciones, de los enunciados lógicos y de los juicios que hacen del "sexo", del acto sexual una morfología y una taxonomía en el plano semántico, y una gramática de casos en el plano de la lengua. La nomenclatura esperaba a Krafft-Ebing.

La mostración del monstruo—su presentación y no su argumentación—se opone a la monstruosidad integral y por ende generalizada de Klossowski. Lo monstruoso viola el intercambio generalizado en el campo de la circulación de bienes humanos (hombres y mujeres) y propone una detención del mismo producto de las parejas imposibles pero reales: en Sade lo imposible no se opone a lo real sino a lo imaginario: hombre—mujer, hombre—hombre, mujer—mujer; y luego hombre—mujeres, hombres—hombres, mujeres—mujeres; la serialidad y la grupalidad—grupos de hombres—mujeres, grupos de hombres, grupos de mujeres, nunca de humanos—ani- males: es la eyección de aquello que atenta contra el "sistema" sadiano. La animalidad sadiana proviene del otro extremo del proceso de animalización en donde la serie se opone a la cantidad del grupo y a la sospechosa invariante de la serie: si la serie es una serie de actos—sexuales—, los actos son finitos, discontinuos y efímeros; han excluido lo fortuito—la tije—, la serie es trunca y no infinita. Si se opone a la cantidad, el grupo es siempre de dos—uno y otro—y por lo tanto desconoce la grupalidad o pone en evidencia la incógnita propia del grupo: ¿cuántos se necesitan para integrar un grupo? El sexo grupal es un grupo en espera del autómata: el sexo es siempre dualista pero simultáneamente engendra la sospecha—una lógica sospecha—del predecesor y del sucesor, del antes o después.

Lo monstruoso viola el principio de la identidad consigo mismo y de la identidad del y con el Otro: identidad e identificación se solidarizan. El principio filosófico del ser en sí viola presuntamente el principio de ser en otro y viola el régimen matemático del dos, de la pareja: uno y otro en la simultaneidad simulan que hacen el amor, cuando en realidad hacen el amor en sucesividad. La

lucha entre Narciso e Identificación es a muerte. Allí radica el patetismo sadiano que se exaspera en una sobreabundancia, por constituir una grupalidad—una Academia y una Sociedad—, y luego un grupo extendido—una Política—, violando la ley de la sucesión sexual, propio de las hierogamias, y la ley de identidad: el estadio del espejo amenazado por la imagen materna siempre ubicua, ser a ultranza la imagen de la madre y ser "narciso" en el espejo azogado de uno mismo: homosexualidad real con el imaginario mujer y masturbación imaginaria para presentificar lo real como gesto fulgurante: estamos entre Schreber y Gent. Siempre ser una matemática malograda.

La violación sadiana es una violación del número y a la comunidad numérica. Aquí las matemáticas cuentan. El monstruo vulnera la identidad y por lo tanto se convierte en el alogon de la alteridad, quiebra el extrañamiento—el sí mismo que retorna al sitio de su propia cogitatio, y el extrañamiento en ese Otro que es uno mismo—. La diferencia marca un menos de identificación pero simultáneamente la mínima identificación para establecer una semejanza. Pero la monstruosidad sólo se revela en la diferencia radical que cuestiona la humanidad del humano: la monstruosidad se revela en la humanidad siempre incierta. Históricamente, la monstruosidad es el margen necesario—lógica y existencialmente

necesario—y aceptable para que se someta a la animalidad donde asegurarnos que seguimos siendo humanos. La humanidad es un valor precario cuestionado por la animalidad. La tarea de hacerse humano es el cotidiano de lo monstruoso. La monstruosidad no es exorbitante: desorbitada, es desintegrada. La monstruosidad y su exteriorización es nuestro destino de naturaleza humana: el hombre quiere renegar la humanidad. La obra de Sade es un regreso a la naturaleza humana y un retorno a la esencia criminalidad de la naturaleza humana. La monstruosidad es el refugio a los desórdenes de la Naturaleza y su eternidad. La Naturaleza debió esperar a Eros para permitir emerger, en las verdaderas condiciones, los valores productivos de la "ciencia" para la obtención de la historia (natural). La Naturaleza dialectizada, diversificada en la historia se opone al principio de la invariabilidad absoluta de la Naturaleza sadiana es cósmica: armado es el rayo, forma natural de Dios. Lo monstruoso es necesario—argumento sadiano—y Sade





ptable para que la comunidad
imalidad doméstica para
seguimos siendo hombres.
s un valor precario, siempre
la animalidad de la especie.
rse humano es el desalajo
onstruoso. La
no es exorbitante ni
les integradora del humano.
ad y su exterioridad animales
de naturaleza del que el
negativa la historia combatir.
es un regreso en la
etorna la confirmación de
nalidad de la Naturaleza. Las
nas—muy pocas—sacuden los
is, con una implacabilidad
l Mal geológico. El encierro
er pensado también como un
sórdenes de la vengativa
ternidad. La dialéctica de la
óspera Engels para
r, en las verduras de los
res productivos del trabajo y
a la obtención de su propia
) . La Naturaleza pensada,
ersificada en las narraciones
pone al principio sadiano de
absoluta de la Naturaleza.
adiana es cósmica y su brazo
o, forma naturalista del brazo
struoso es natural
iano—y Sade se empeña en



El último deseo,
de Niklaus Manuel Deutsch. 1517



probarlo, sobre todo en su defensa del incesto apoyándose en el deseo integral, pero soslayando la emergencia de la Ley y por lo tanto haciéndose desaparecer la transgresión. La lógica del monstruo es un atentado contra las lógicas. El principio de la monstruosidad es indeterminado, un principio del que sólo puede deducirse su propia "naturaleza", un indemostrable sólo definible por la demostración de su propia e imaginaria formación, de su propia informalidad: la extrañeza de la Cosa anterior y posterior a toda representabilidad, un principio mítico de la esencia humana: el hombre es un animal cruel. Si la procedencia es de Hobbes, la cuantificación es de Sade. La crueldad en Sade es educada, laboriosa y burocrática, una materia a debatir. La lucha contra la Naturaleza, en contra de lo "natural" es una lucha histórica. La exageración del rasgo humano—la caridad, la simpatía, la prolijidad, la exactitud, los afectos entendidos como el arte de amar, el arte de comer, el arte de la amistad, el artificio cultural—son propios de los "caracteres" de la sabiduría exegética de los "moralistas" del siglo XVII y XVIII, La Bruyère, La Rochefoucauld, Chamfort. La cosmetización de las costumbres y de los hábitos intenta poner una "máscara" a la animalidad genésica del humano. La crueldad como rasgo negativo de la moral genera la hipocresía y la "doble moral". Sade se debate entre ambas y contra ambas. La crueldad se

opone a la criminalidad, la primera es un dato psicológico, la segunda, palingénésico. En la Naturaleza, la crueldad se vuelve criminal: es ciega, neutra, atética. La conquista máxima es dejar de ser animal para ser hombre, pero la fórmula tiene su faz negativa, no ser hombre, sino dejar de ser animal. La ideología explícita es atentatoria, reconoce la animalidad sorpresiva que recorta los actos humanos y tiende a humanizarlos. Para ello emplea el látigo, la exacción, la brutalidad, la prisión. La humanidad es una coartada del animal que se percibe, como en los zoológicos, por el olor. La postulación de Klossowski, la monstruosidad integral como principio sadiano, es por lo tanto demostrable, pero no mostrable, porque si la totalidad como exigencia básica o como requisito sumatorio de todas las pruebas de la criminalidad, es una totalidad imposible en el plano simbólico y una sumatoria falsa en el plano de lo real. Entre esos límites no puede formularse una ley del hacer discurso. La monstruosidad ficcional de Sade opera con un régimen fictivo que refuta el régimen operacional de la integridad monstruosa, su régimen partitivo se opone a la constitución de un íntegro. La fantasmaticización de la monstruosidad, su principio de organización discursiva, es siempre un menos que se subtiende sobre una lógica de partes y por ende fractal.

Lo humano puede ser entendido a partir de una extensionalidad de la vida orgánica que posee dos medidas en el espacio, la vida externa, exteriorizada, visible, que genera una animalidad absoluta, un otro desemejante del humano, un otro absoluto y radicalmente ajeno; o la vida extrema en el real del cuerpo caído (el cadáver), lo inanimado absoluto y su registro imaginario: la resurrección. El cadáver—silencio absoluto del cuerpo—humaniza al viviente. Somos realmente humanos en la muerte.

La humanidad corpórea engendra una diferencia máxima mediante una aproximación mínima con el Otro animal—el cerco de lo humano—mientras que el otro semejante en la operación de hacerse humano establece una lógica de las diferencias mínimas con oposiciones máximas: la humanización del androide no es más que un reflejo especular de la máquina humana. La máquina humana siempre será más pérfida que cualquier servomecanismo. La monstruosidad opera por el primer principio: se trata del límite absoluto de lo extraño. El viviente humano siempre se inquieta no tanto por su animalidad sino por su ominoso acercamiento al borde de lo humano: de lo demasiado humano. La animalidad como exterioridad absoluta de la vida humana es lo real del cuerpo, su propia incógnita y simultáneamente su condición óptica: el



Retrato del Marqués de Sade Joven. Charles-Amédée-Philippe Van Loo (1719- 1795)

cuerpo es el Ser y es allí donde Sade anticipa a Nietzsche más que a Freud.

El sadismo en términos nosográficos, más allá de sus ambiguas relaciones con el masoquismo primario, trama una sospecha capital que preocupó siempre a Freud: la agresión no es más que el espaciamento témporo-espacial de la autoagresividad. El sadismo es propiamente secundario en su elaboración psíquica y defensivo en su protoeconomía. Los cuerpos-elementariedad absoluta y fascinante en Sade— se convierten en objetos fetiches restaurados en la escritura y fragmentados en la lectura, elaborando como hemos visto una aritmética fractal y una lógica partitiva, donde se libran todavía los combates medievales de la tristitia postcoitum. La tristeza de la carne sadiana lo impulsa a una repetición retórica desmedida que convierte al cuerpo en un corpus didáctico de todos los cuerpos, en suma, en un objeto trascendental. El aburrimiento de la lectura de los textos sadianos construye una elegía de los cuerpos y los eleva a una fenomenología de la carne transida del eros melancólico cristiano, carne grávida de significaciones tenebrosas—la chair est triste, hélas!—pero simultáneamente abre el camino de una proyección absoluta del cuerpo desolado de espíritu: una sintaxis fetichista.

El comportamiento de la escritura era previsible: no se propone como destrucción revolucionaria sino que intenta sobrepasar la revolución para inscribirse en el espacio de un nuevo absoluto: no quiere destruir la ley, quiere reemplazarla. Una ideología utópica, aún si se quiere como contrapartida de la utopía, no deja de serlo e incluso aparece como dependiente y sofisticada. La escritura transgresiva, puesto que la transgresión de la ley vuelve a la ley inteligible, depende de la Norma que intenta transgredir. La soledad absoluta de los burdeles—laboratorios de Sade—es la impostación de una escritura desplegada en las coordenadas del vacío y la soledad. Al negar el Orden institucionaliza el Desorden como ley universal, al proponer la Anomalía como regla no hace más que confirmar la Normalidad como sistema, al postular la prostitución universal de los

cuerpos no hace más que ratificar la propiedad moral del cuerpo y homológamente la propiedad privada. El sistema de escritura sadiano forma parte de un sistema feudal y jerárquico donde los bienes (los signos: cuerpos = palabras) se intercambian en la circularidad, sagrada por definición.

Una escritura que oscila entre el idealismo por saturación metafórica, donde la escritura sostiene la metáfora del acto sexual perverso y revela la impostura idealista, y la tentación realista que confunde signo con significado, signo literario con cuerpos, estableciendo una analogía de las partes del discurso donde sujeto y predicado son la misma sustancia intercambiable en el plano de la "representación", está condenada a una consubstancial inverosimilitud. El código escritural de Sade es abierto en el sentido de que apela a las construcciones del mundo para justificarse: precisamente ahí está su falsedad: intencionado como explosivo el signo literario se extiende en una cadena rigurosamente solidificada que remite transparentemente a la Ley, al Padre, al código Mayor de la Literatura y el Mundo. En los textos políticos la furia mayor de Sade se descarga contra la superstición y la abominable tiranía del dogmatismo religioso. La negación de la Eternidad y de la idea del Infierno (como uno de los medios de la sujeción religiosa) vuelve subrepticamente a ocupar su lugar en el sistema de la escritura sadiana en los "tormentos eternos" que Saint-Fond pretende dar a sus víctimas más allá del último suplicio terreno. Para decirlo oracularmente y con palabras de Jacques Lacan: el Ser Supremo es restaurado en el Maleficio.

Esta escritura del "revolucionarismo" no es sino un doble simulacro: simulacro del acto sexual y simulacro del cambio: simulacro de la metamorfosis proyectado por un discurso perverso donde se revela el carácter fantasmático de la escritura sadiana. La verdadera explosión del texto sadiano permanece fuera de su escritura, su lenguaje es el de la perversión y la perversión se

define por los fantasmas—en el sentido rigurosamente freudiano del término—que la determinan. El adulterio, la sodomía, el incesto; son en la escritura que despliega el espacio de un crimen sin finitud, palabras cuya significación se establece referencialmente a una nomenclatura que, en la estructura, tiene el mismo valor que los términos de un sistema lexical opuesto: Dios, Altar, Virtud, Madre. El "revolucionarismo" de Sade es una rebelión de palabras que atentan contra las palabras dentro de un sistema de términos que son intercambiables y que sólo valen combinatoriamente en un juego de reemplazos y equivalencias: el reemplazo del acto, la equivalencia de la praxis. En el "camino de la perversión" (como en el "camino de la virtud") la menor provocación gestual es siempre más convincente que la mera provocación lingüística, pero aún inscrita en el plano de la literatura, el acto literario sadiano es la magnificación de la impostura: de ahí su ínsita "teatralidad", la necesidad de dramatizar el discurso, de proyectar toda una escenografía fantasmática en el espacio de la literatura como si se inscribiera en el continuo de lo real: un acto de onanismo desesperado y condenatorio: una verdadera metodología de la efracción y como tal condenada a negarse a sí misma por su doble apelación al método y a lo imaginario. Después de veinte años de encierros forzados Sade lanza a la cara de sus verdugos: "Creéis haber hecho una gran obra reduciéndome a una abstinencia atroz sobre el pecado de la carne. Os habéis equivocado. Me habéis obligado a concebir fantasmas que será necesario que lleve a cabo."

La realización literaria del discurso perverso—(las "120 Jornadas de Sodoma" es una antología de la aberración sexual, una verdadera Psychopathia Sexualis a la manera de Krafft-Ebing)—intenta operar una puesta en escena del fantasma. No es ya la fantasía de toda literatura erótica que provoca e intenta seducir al lector sino una verdadera "teatralidad circular" donde los fantasmas son evocados desesperada e inútilmente. El discurso perverso es intencional y direccional—como todo relato—pero apunta a la propia fantasmagoría, al propio principio eficiente: se anula en su comienzo como el oruboros. Por eso el lector de Sade, opuestamente a lo que ocurre en el acto de la lectura de las obras de Genet, queda reducido al papel de mero auditor—de espectador de la dramaturgia sexual sadiana—de un discurso que no tiene otro fin que asegurar la gratuidad total de su propio contenido. El sistema de lectura propuesto por el texto sadiano confirma el discurso psicoanalítico del perverso frente al analista: éste nada puede hacer sino entregarse a la trama de la "mentira" sustancial del discurso.



El discurso perverso de Sade no puede de esta manera ser equiparado a la literatura erótica. En el discurso erótico, los personajes y los lectores, buscan una transformación total a través del sexo: una especie de metamorfosis laica donde el sexo es previsto como un símbolo "a través del cual" es posible reencontrar la profundidad de alguna cosa: un sentido. En Sade el sexo es signo puro y como tal sólo reducible a sí mismo. Por otra parte la literatura erótica conserva siempre vestigios de subjetivismo psicológico. La eliminación de la conciencia personal es una de las características más tangibles de los personajes de Sade: máquina de energía sexual el verdugo, duro objeto inalterable a la usura del goce de la víctima, impermeables a la corrosión temporal, fijados en la temporalidad sacra del teatro, ambos integrantes de la pareja. Entre ambos se elabora una relación contractual, eje sobre el que es posible elaborar el discurso—la comunicación—de la pareja perversa. Sin embargo éste es un contrato entre elegidos, entre poderosos, un contrato tácito elaborado fuera de la perversión misma y que sólo puede descansar en cualidades inmanentes de los sujetos: el derecho divino al poder, la propiedad feudal. Los sujetos—víctimas participan del Secreto pero son excluidos del Pacto: las "sociedades perversas" de Sade parodian brutalmente el utopismo roussoniano. Pero la práctica perversa, en el plano de la anormalidad patológica, crea lazos de unión entre los miembros de la pareja. Las parejas sadianas—en oposiciones contrastantes—no se vinculan nunca sino por las precisiones del acto sexual y luego quedan abandonadas—fuera de escena— a la pura elementalidad biológica.

El intercambio de roles en la pareja perversa sadiana es real en el discurso, no lo es en la función simbólica que reenvía indirectamente al fantasma como Tercero Ausente pero presente en el discurso: el poder escritural tiende a la fijación del intercambio en el tiempo puro en que la historia queda suspendida: así la Revolución es también el momento del silencio, la ausencia de leyes, la conciencia del poder infinito de la destrucción, el espejo donde se reflejan el Poder y el fantasma de la Impotencia. La intuición de muchos lectores—entre ellos Cocteau—ha detectado esa "frialidad" sustancial en la escritura sadiana. Esta frialidad es real. Se desenvuelve en el código erótico inmanente al texto: una combinatoria de las posibilidades de las "posturas" sexuales, pero ese código no tiene confirmación porque no encuentra el "modelo" con el cual constatarse o refutarse: el Código erótico de la sociedad que aparece como modelo homólogo. La propuesta de Roland Barthes: "Sade sabía que sólo una combinatoria cerrada puede ser revolucionaria" en una muestra de la

reducción estructuralista es insostenible en el momento en que pasamos del nivel de la escritura al nivel mundano. Todo verdadero acto sexual es irreducible a las palabras: sólo que las palabras llenan los "vacíos" de nuestras empobrecidas prácticas eróticas. En una sociedad burguesa laica todo acto sexual aberrante es permisible mientras pase "bajo silencio", mientras sea ejecutado al nivel del Habla y nunca de la Lengua, por lo que el "silencio" ha terminado por formar parte del sexo, mientras que el sexo "lenguaraz" aborda el escándalo, la efracción: el discurso perverso de Sade, a través de las palabras, apunta al silencio—convoca a la muerte— y por lo tanto ratifica, más allá de los excesos—excesos de la Palabra— el orden de un escándalo admitido.

Curiosa dialéctica "el reino de la filosofía acaba de aniquilar por fin al de la impostura" dice en sus escritos políticos refiriéndose a la liquidación de la superstición y el mito religioso gracias a la Revolución. Más allá de esa Filosofía que sólo es el racionalismo del siglo, y de esa impostura connotada también históricamente, es precisamente Sade quien instauro el reino de la Impostura. La actualización por la escritura del acto aberrante es una doble adulteración de la realidad: con respecto a la determinación del fantasma perverso es sólo su representación literaria que aparece y aparece como una ausencia significativa. En la sucesión de la escritura que intenta la "representación" del fantasma resulta una estructuración lógica del acto aberrante donde la agresividad del discurso—más allá de la pura agresividad sexual— se subsume en la lógica propia del relato y por lo tanto desaparece al nivel del sistema. Pero la lógica del discurso sadiano: cuerpo = yo = otro, al nivel sintáctico se disuelve en una cadena de lógica contundente por su misma elementalidad, apunta a otro elemento en ausencia: el deseo: el deseo de la muerte: es inútil que las víctimas de Sade sean inalterables al desgaste erótico y a la flagelación, ese no gastarse en la eternidad

del infierno sadiano compruebo su verdadera naturaleza: su rígida fijeza en la atemporalidad vacía del no-ser. Los "demonios de la imaginación" se ejercen así al nivel de la condensación imaginaria en un espacio imaginario (burdel = laboratorio = convento = fortaleza = falansterio = serallo = clausura: espacio sacralizado para la perpetración de la lujuria criminal y secreta: axis mundi = tabernáculo a profanar: espacio literario para la perpetración del discurso perverso).

La impostura mayor del "optimismo de Sade—el paso de la "Ignorancia" (Superstición) al "Saber" (la Filosofía) es un estrato más de la falsedad subyacente en la escritura sadiana. Su discurso perverso está basado en una ideología de la perversión que le proveyó su época. Esta fundamentación ético-teológica no fue de ninguna manera impugnada por Sade, por el contrario es la aquiescencia plena de la perversión dentro del sistema único burgués lo que permite a su texto proponerse como "revolucionario". La estructura ética que sostiene el discurso de la perversión no fue destruida por Sade pues el discurso racionalista sobre la perversión descubre su dependencia estructural del sistema. El registro de oposiciones binarias que rige a la dialéctica sadiana: Bien—Mal, Dios—Hombre, Naturaleza—Cultura, Moral—Ultraje, Legalidad—Anormalidad, restaura un sistema de diferencias dependientes en el que la unidad y la síntesis están excluidas puesto que entre ellas no hay mediaciones posibles. Fuera de este sistema la obra se disuelve, la escritura revela su reverso de falsedad y de negación.

El "revolucionarismo" de Sade basado en la transgresión como último término de la función de la escritura está clausurado sobre sí mismo, puesto que es precisamente a partir de allí, del punto y lugar alcanzados—ese punto al que los demás no han llegado y por lo tanto desconocen—, que se puede elaborar una conciencia y una imaginación revolucionarias.

NICOLAS ROSA



Marina Vendramín





NICOLAS ROSA

Nació en Rosario en 1939. Es doctor en Letras por la Universidad de Montreal. Es titular de las cátedras de Teoría Literaria III y Análisis y Crítica II en las Universidades de Buenos Aires y Rosario. Dicta cursos de posgrado en otras



universidades. Hasta el momento Rosa ha publicado **Crítica y Significación** (1970), **Léxico de Lingüística y Semiología** (1979), **Los fulgores del simulacro** (1987), **El arte del olvido** (1990) y **Artefacto** (1991). Colabora en distintas

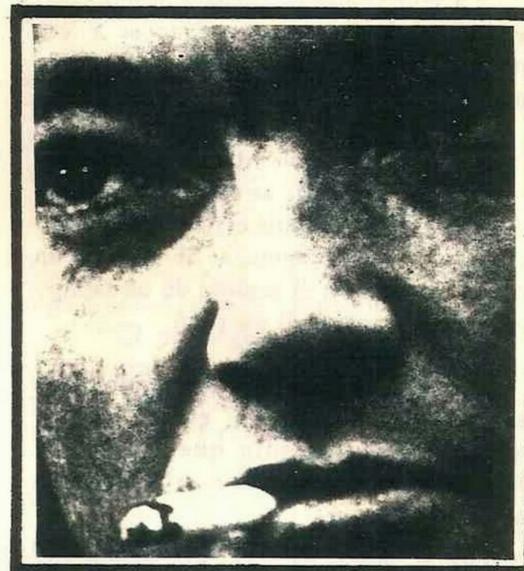
publicaciones.





" Diario para un cuento " de Julio Cortázar

por ROBERTO FERRO



Este trabajo sobre el último cuento [en orden de aparición] de Julio Cortázar se entrama como otro diario, en el que Roberto Ferro nos acerca y nos devela algunos tópicos de una escritura que tanto ha apasionado a los críticos como a los lectores.

Una esceno-grafía narrativa

"Chuang Tzú soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzú que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzú".

Relato anónimo del siglo III A. C.

"La búsqueda de la literatura es la búsqueda del momento que la precede". Maurice Blanchot.

"¿Encontraría a la Maga?"

J. Cortázar.

"Diario para un cuento" ocupa el último lugar en la disposición que Julio Cortázar eligió para *DESHORAS*,¹ su último libro de cuentos. Esta circunstancia y la proximidad entre la publicación y su muerte, permitirían configurar una coartada para presentar ese cuento como un epitafio, una suerte de condensación en la que convergieran la red de solidaridades que la crítica y los innumerables reportajes a Julio Cortázar fueron tejiendo alrededor de algunos motivos dominantes de su escritura: la sospecha de "otra realidad", el doble, el pasaje.

Hacer explícita esta posibilidad en las primeras líneas tiene por objeto conjurarla, tanto a ella como a su antítesis; la lectura original que despojado de cualquier contaminación alcance "el mensaje último del autor".

El punto de partida no es la abolición ni el cuestionamiento de los topos cortazarianos, sino más bien su mención los convoca para que asedien la lectura y en ese gesto aflojar su insistencia, proponiéndonos eludir la pura ratificación y leer en esa red la diferencia que constituye la textualidad de "diario para un cuento".

El relato puede ser leído como una puesta en escena narrativa, una ficción que, en tanto participa de la generación de su textualidad, propone la ficción de su propio origen.

El cuento se despliega como un diario personal que se desarrolla en dos ejes sucesivos: uno, el de la notación que es el tiempo ficcional en que las palabras son escritas; el otro, la invención, que es el tiempo imaginado de la historia que se va desplegando.

El eje de la notación aparece como un espacio enunciativo en el que el cuento es pensado, transformado, producido, exhibiendo los materiales que privilegia para la construcción y los procedimientos de la ficción, que a su vez aparece como el cuento en proceso, texto impreso o superficie terminada en cuanto letra escrita.

La topología que constituye "Diario para un cuento", se exhibe como una dramatización que pluraliza lo que es un yo, sujeto de la acción, y a la vez un yo sujeto de la representación, distribuyendo instancias en un escenario y, de ese modo, desplegar el lugar con que cada uno implica al otro.

Decimos esceno-grafía porque lo imaginamos como una topología teatral; un escenario en que se representa un yo que escribe un cuento, se multiplica y convierte en actor-narrador, exigiendo simultáneamente un yo espectador-lector comprometido y representado.

Un relato de la memoria como emblema del pasado que se construye y descifra en la escena presente de una lectura comprendida en el teatro de la escritura dramatizada en el texto como un más acá del futuro.

Todos los libros clásicos
y modernos los encontrarás
en

DON QUIJOTE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

RIVADAVIA 2409
MAR DEL PLATA





La representación juega a desdoblarse en enunciación y enunciado, dándose a leer como una composición narrativa de doble plano.

El presente es el tiempo de la enunciación escrita que se articula en las fechas que escanden y espacializan el texto, marcando la diferencia temporal entre el relato enunciado y la instancia que lo anuncia. Se trata de un presente figurado en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción de escribir.

"2 de febrero, 1982

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveler de Luxe..."

La escisión del relato distingue un tiempo del acto de escribir y un tiempo del cuento narrado y como tal pone en escena la propuesta de suspender el compromiso del lector-narrador con su entorno concreto, básicamente la propuesta de suspender la creencia en el pasado como lo que ha sido, para deslizarlo al tiempo de la ficción.

El yo narrador que escribe el diario muestra un conjunto de guiños que apuntan a establecer una referencia cierta con Julio Cortázar, escritor:

"En mis ratos libres yo traducía VIDA Y CARTAS DE JOHN KEATS de Lord Houghton..."

"...y en esos meses se me dio el juego de venirme a Europa por un tiempo y al final me fui quedando, me fui aquerenciando hasta ahora, hasta el pelo canoso, esta diabetes que me acorrala en el departamento, estos recuerdos".

"Diario para un cuento", como toda narración literaria, propone una retórica, una disposición convencional por la que el escritor, que nunca está propiamente en persona, se figura constantemente, cediendo su papel a personajes. "El que narra no es quien escribe, y quien escribe no es quien existe". La cita de Roland Barthes parece un epígrafe ausente para "Diario de un cuento".

Este relato no propone un pacto de lectura autobiográfico, lo enmascara, pues más allá de los acontecimientos de la vida de Julio Cortázar eventualmente trasladados al relato, la composición narrativa proyecta un mundo en el que el narrador del diario intenta recuperar el sentido de una vida anterior, totalmente ficcional, de la que disemina, asimismo guiños e indicios:

"Hardoy, que tenía toda mi confianza, se dedicó con deleite a espiarla, bañándose en la atmósfera de eso que él llamaba los bajos fondos..."

Hardoy es personaje y narrador de "Las puertas del cielo", cuento publicado en BESTIARIO.²

La escena del relato se escinde pero cada uno de los espacios se contamina, se desplaza hacia el otro; en el 2 de febrero, la primera hoja del diario, dice:

"...pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares."

En el momento inicial del texto se inscribe un modelo de lectura y enseguida se instala la diferencia entre la escritura y el que escribe. Y en ese gesto se articula con el desplazamiento al pasado: se cuentan los encuentros con Bioy, que pueden ser leídos como condensaciones del cuento a escribir, además, se nos narra cronológicamente en orden al modelo que rige la configuración de todo el texto.

"Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona..."

"La segunda vez que Bioy vino a mi casa en París y me sacó unas fotos cuya razón de ser se me escapa, aunque no así el buen rato que pasamos hablando de Conrad, creo."

Se produce una inversión, el escritor-narrador-lector es enfocado por el escritor leído y ambos comparten, se igualan en una lectura común: Conrad.

La escritura de otro y una fotografía desatan el 6 de febrero lo que el relato dice que es el cuento;

Esa foto de Anabel, puesta como señalador en nada menos que una novela de Onetti y que reapareció por mera coincidencia de la gravedad en una mudanza de hace dos años, sacar una brazada de libros viejos de la estantería y ver asomarse la foto, tardar en reconocer a Anabel.

Creo que se le parece bastante aunque extraño el peinado, cuando vino la primera vez a mi oficina..."

Escritura y fotografía anunciadas por Bioy, ocupan después el lugar de la magdalena proustiana.

Un diario es una escritura escondida, secuestrada a la mirada del otro, un diario exhibe desafortunadamente un estadio narcisista fundado en la mostración de su propia producción, refleja desnudando, enmascarando en la letra una constante relación de los linajes, las genealogías literarias, la mano que escribe y el ojo que lee, se pliegan en un acontecimiento sincrónico, se pone en esceno-grafía una textualización íntima.

Conrad remite y atrae al texto el espacio de la aventura y el viaje, LORD JIM, EL CORAZON DE LAS TINIEBLAS, que se expande en el cuento que se va a escribir.

Es posible leer como uno de los procedimientos constitutivos de la ficción en Julio Cortázar, la reflexión sobre la memoria y su relación con el lenguaje, los límites y el carácter inenarrable de ese referente sobre el que se fija el deseo de escribir y del que la foto no es más que un signo sustituto, figura de la detención, cifra de una ausencia irrecuperable. La representación escénica como pasaje, como

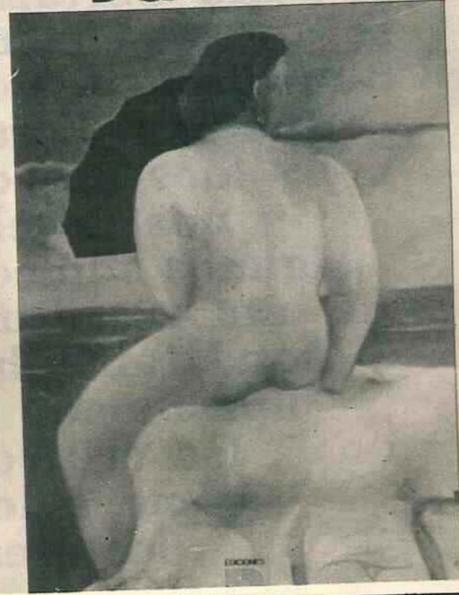
Ficción de escena compartimentada, que una vez que va configurando el espacio que el texto da a leer como ficción inscrita en la letra, genera la dramatización de la lectura y la re-lectura otro pliegue de la textualización, transformando y deslizando el estatuto de la escritura en todos los niveles:

"Releo el pasaje de Derrida, verifico que no tiene nada que ver con mi estado de ánimo e incluso con mis intenciones;..."

"Lo que es peor, me cansa releer para encontrar una ilación, y además esto no es un cuento,..."

Se exhibe la escena del origen como el pasaje de una escritura a otra, de un modo de aparecer de la letra a otro y esto para la demostración del valor distintivo de su

JULIO CORTAZAR DESHORAS



discurso ficcional: un texto que se constituye jugando a establecer y borrar las diferencias entre la posición de enunciación y los enunciados producidos y a través de una práctica de construcción/deconstrucción, entrelaza, teje, trama las dos dimensiones. Se trata de una articulación dialógica apoyada en un sólo relator que maneja la instancia codificadora y decodificadora conjuntamente, depositando y propagando su vacilación retórica en una única sucesión lineal.

El discurso ficcional de "Diario para un cuento", suma explícita de restos tramados, comprende la estructura del texto enunciado/anunciado, lo que el texto dice que es ficción y la enunciación representada, lo que el texto dice que no es ficción, articulándolos en una esceno-grafía de la generación de un relato.



LIBROS PARA SER LIBRES

Los mejores libros para el universitario.
Letras, Psicología, Filosofía.

Concesionario oficial EUDEBA
SAN LUIS Y SAN MARTIN



Julio Cortázar

traducción, en un texto en el que un yo traductor público de cartas de mujeres públicas despliega un artificio privilegiado de la escritura cortazariana: la dramatización de la puesta en relato.

El deseo de aprehender el referente instalado en la memoria:

“¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir, sin falsearla?”; se liga en la escritura en dos dimensiones; por una parte a la zona social imaginada: la literatura policial negra, que coincide con la apertura a las leyes del género, sueños de venganza, aventura, asesinatos, venenos, la confabulación sentimental con prostitutas y por otra, a las operaciones narrativas que componen la retórica del género. El paradigma de un mundo imaginado y la materia social de esa ficción desatados y confabulados con la textualidad onettiana.

El relato exhibe su genealogía; el género policial se desarrolla narrativamente en dos niveles: una historia, que da origen al relato, se convierte en objeto de indagación por parte de otra historia. El enigma, que está presentado por la historia objeto, será deconstruido y explicado por la metahistoria. El relato policial es un tipo de metanarración por excelencia.

La búsqueda de sentido fuera del lugar común convierte a la narrativa policial en un instrumento de búsqueda epistemológica.

En el cuento se oponen dos mundos antitéticos: uno familiar, normal, ligado con el trabajo y la existencia pequeño-burguesa;

No era que me gustaran particularmente las chicas del bajo en ese entonces, me movía en el cómodo pequeño mundo de una relación estable con alguien a quien llamaré Susana y calificaré de kinesióloga, solamente que a veces ese mundo me resultaba demasiado pequeño y demasiado confortable, entonces había como una urgencia de sumersión, una vuelta a los tiempos adolescentes con caminatas solitarias por los barrios del sur, copas y elecciones caprichosas, breves interludios quizá más estéticos que eróticos, un poco como la escritura de este párrafo que releo...”

La esceno-grafía se amplía y metafórica para incluir otros mundos de lectura y de escritura, y en el enfrentamiento entre las dos fuerzas se representa en una distribución del espacio narrativo que se repite y disemina impregnando de duplicidad al relato.

La doble enunciación marcada (escindida) por los vaivenes entre las operaciones de un yo que se desenvuelve hacia una semiosis infinita. La lógica de escribirse otro. El cambio de identidad se dan a leer como la entrada de los personajes en el mundo de la sospecha, del disimulo, de la doble mirada.

El espacio de la magdalena proustiana, ocupado por una fotografía de Anabel y un libro de Onetti que se entretajan con Dickson

Carr, Ellery Queen, Edgard Allan Poe, articulando el texto de nombre en nombre.

El tratamiento del proceso de escritura tejido con el relato policial contamina el conjunto del sistema narrativo de “Diario para un cuento” con la marca de la duplicidad. Todo es doble y debe leerse como doble. Procedimiento que el relato exaspera por la puesta en juego constante de la acción de traducir-leer-escribir-transcribir-leer, búsqueda de equivalencias, desplazamiento a la escritura epistolar. Se traduce **“VIDA Y CARTAS DE JOHN KEATS”** de lord Houghton al mismo tiempo que se traducen libros técnicos y cartas de amor y de muerte. Dos espacios, la acción de escribir y la escritura; dos mujeres, Anabel y Susana; dos lugares para el narrador que interpreta sentimientos para traducirlos escritos para William y que los vive en la piel de Anabel. Dos Mundos.

En esa suma de dualidades, el texto apunta a significar la imposibilidad de cualquier intento de identificar el signo y su referente:

“Qué mal estoy explicando todo esto, también a mí me cansa escribir, echar las palabras como perros, buscando a Anabel, creyendo por un momento que van a traérmela como era...”

Y asimismo, el texto problematiza el paso del significante al significado siempre sujeto a las modificaciones más engañosas: **“Problemas de la escritura, no cualquier nombre se presta a...(¿vas a seguir?).”**

“Susana podía aludir a su sexo, mientras Anabel decía concha o parpaiola, palabra esta última que siempre me ha fascinado por lo que tiene de ola y de párpado.”

El texto trama tejiendo y trama conspirando los modos de dislocación y deslizamiento al escribirlos como letra del deseo de un referente en ausencia, inalcanzable, y transforma esos dos lugares en la esceno-grafía de la significación literaria.

La escritura y la fotografía se dan a leer como una tematización, el narrador/escritor busca en la memoria el recuerdo como el ojo de un lector, busca como si leyera.

La traducción de un fragmento de Jacques Derrida de **LA VERITE EN PEINTURE**³ reescribe y remite a la escena de la significación dominante del texto.

“Ese placer que tomo, no lo tomo, antes bien lo devolvería, yo devuelvo lo que tomo, recibo lo que devuelvo, no tomo lo que recibo. Y sin embargo me lo doy. ¿Puedo decir que me lo doy?”

Y disemina en el texto junto con el concepto derridiano de la escritura como espacialización una red intrincada que entrelaza a Jacques Lacan, que lee a Edgard Allan Poe en el “Seminario de La Carta Robada”, en una traducción de Charles Baudelaire; con Cortázar traductor de Poe al castellano y que ha afirmado que el notable

parecido entre los grabados de Poe y Baudelaire significan para él un caso fantástico de vampirismo, de invasión al escritor norteamericano en su traductor al francés; con Derrida, que llama a Lacan en **“La tarjeta Postal”**, **“Cartero de la Verdad”** por su trabajo sobre el cuento de Poe. La carta, la traducción, la lectura, la escritura, plegados y desplegados.

En **LA VERITE EN PEINTURE**, Derrida en su lectura deconstructiva de Kant expone el concepto de parergon:

“El parergon se separa tanto del ergon como del entorno,...pero no se hace resaltar del mismo modo que la obra, la cual se realza contra el fondo.”

El marco como lo constitutivo, como la orilla que contiene.

“Sacar de un cuadro toda representación, significación, tema, texto como significado intencionado, sacar también todo el material (lienzos, pinturas) que para Kant no puede ser la belleza en sí misma, borrar cualquier dibujo orientado hacia un fin determinable, sacar su transfondo y su base social, histórica, política y económica y ¿qué queda?. El marco, el encuadre, un juego de formas y líneas que son estructuralmente homogéneas respecto de la estructura del marco.”

Queda tan solo lo narrado, sin historia.

“Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo aunque quiera imaginarme que escribo sobre Anabel.”

“Diario para un cuento”, escena de la escritura y del recuerdo, el recuerdo como mirada que lee y la mano que escribe, el ojo que busca el cuerpo del deseo cuya existencia no se define por la imposibilidad de aprehensión real y afectiva, sino por la ausencia que ha sabido instalar la marca más allá de la piel, que ha dejado su huella imborrable y que la mano no alcanza a duplicar con sus trazos.

“Lo Malo es que no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre otras cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando pedazos que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí...”

“Diario para un cuento”, escritura de la escena de la escritura, texto en el que la letra se despliega sobre un cuerpo deseado y ausente.

Escritura: cintas brillantes de seda negra que se ajustan sobre las carnes blancas para el voyeur que inexorablemente repite y escribe:

“Fue un instante, acaso.”

“(No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura.)”

1. **Deshoras**, México, Editorial Nueva Imagen, 1983.

2. **Bestiario**, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

3. **La Vérite en Peinture**, París Flammarion, 1978.

Todas las traducciones son mías.



El hacer de la escritura

Una conversación con Noé Jitrik

por MARIA COIRA

-Usted escribe novela, poesía y crítica. Y en los mismos tiempos, a lo largo de su vida, lo que es un hecho bastante singular: en general, los escritores se definen por algún género, hacen poesía pero luego la abandonan o, en otros casos, escriben trabajos críticos pero no novelas o poesías. Me interesaría que me hablara acerca de esta característica suya.

-La historia empieza con un deslumbramiento por la poesía. Deslumbramiento convencional, en el sentido de una proyección sentimental, de una necesidad sentimental que la poesía de alguna manera canalizaba o interpretaba. A partir de ese deslumbramiento, surge la posibilidad de escribir. Al principio, fue una absorción de lecturas: quiero decir que fue cuando empecé a leer -a leer sintiendo la literatura como una dimensión-, cuando empecé a pensar que podía

...creo que escribir es lo único que me permite enfrentarme con el tiempo.

escribir. Desde ese momento, tal vez por omnipotencia, tal vez por orgullo, por vanidad o por cualquier mala razón, no quise que nada escapara de mis posibilidades y lo que encontraba era, simplemente, el límite de la capacidad de hacerlo. No me salían muy bien las cosas; ni en poesía, ni en algunos trabajos críticos o reseñas, ni en cuentos: todo eso era muy malo. Yo sufría mucho porque sabía que era muy malo. Mirando hacia atrás, recordando todas las experiencias de lectura, esa vieja omnipotencia reaparece y se manifiesta en forma de ansiedad por lo que no estoy haciendo a causa de lo que estoy haciendo. Entonces, si, por ejemplo, escribo poesía, empiezo a sentirme muy inquieto porque no estoy leyendo; si estoy leyendo, empiezo a sentirme inquieto porque no estoy escribiendo ensayos; si escribo ensayos me siento mal porque no estoy escribiendo novelas y así siempre. Tal vez esa misma omnipotencia es la que me conduce a entender la idea de los géneros como muy limitada y así lo pienso, lo sostengo, lo escribo, lo reflexiono y lo filosofo. Las especializaciones que implican la práctica de los géneros son, en realidad, estructuras de

Sobre escritura, muerte y encuentros, conversó UNICORNIO con Noé Jitrik cuyas últimas obras son Citas de un día (Alfaguara, novela) e Historias de una mirada (Ediciones de la Flor, trabajo crítico sobre los escritos de Colón. De su extensa producción anterior podemos nombrar los libros de poesía Feriado (1956) y Díscola Cruz del Sur ¡Guíame! (1987); las novelas El ojo de jade (1980) y Limbo (1989); el libro de memorias Los lentos tranvías (1988); así como destacar sus relevantes aportes teóricos y críticos a la literatura argentina e hispanoamericana.

consumo. El que escribe no debería dejarse limitar por esas estructuras de consumo: no hay una naturaleza que dictamine que deben existir géneros y estipule cuáles son. Para mí, hay una escritura que asume formas diversas de acuerdo con una serie de circunstancias o deseos que pueden tener más fuerzas unos que otros. En ese sentido, cuando pienso no en términos de la vieja omnipotencia sino en los de una idea acerca de lo que es la escritura, empiezo a sospechar que, en realidad, escribo un solo texto y que ese texto reviste distintos disfraces, diferentes figuras y que puede ser ora narrativo, ora teórico, ora ensayístico, ora periodístico. En todos los casos, yo sigo siendo el mismo y lo que busco es exactamente lo mismo. Por esa razón, me parece que, sobre todo en lo referente a mis últimos textos, se da un 'continuo' entre los distintos rubros con que aparecen las publicaciones. Ese continuo no se corta para nada y el que quiera encontrarme a mí como escritor me va a encontrar con el mismo signo en mis novelas, en mis ensayos, en mis notas periodísticas, en mi correspondencia y en mi poesía.

-De la misma manera en que no ve a los géneros como esencias sino como estructuras históricas de consumo, ¿el escritor tampoco estaría ligado fatalmente a un género?

-No, creo que sí puede haber una decisión unívoca y excluyente; la hay, de hecho, en mucha gente de alta calidad y de muy alta densidad en lo que hace. Esa exclusividad, esa exclusión, puede estar dada por un mecanismo semejante al que, desde otra cuestión, divide a los humanistas de los científicos. En teoría no hay ninguna razón que explique por qué un humanista no podría ser científico; en la práctica, hay algún tipo de bloque que hace que los humanistas no entiendan plenamente el hacer científico ni la práctica científica; a la inversa, lo mismo. Es muy difícil que los científicos realicen una práctica humanística o literaria; es como si hubiera una teoría de capacidades y obstrucciones, como si todos al nacer tuviéramos todas las posibilidades y por razones psicológicas, familiares, sociales, etc. fuéramos tapando unas tras otras hasta que la sociedad o la cultura en su conjunto nos dejara sólo una o dos de ellas. Claro, seguimos el camino que nos dejaron; pero hay una explicación menos genética, o menos genetista, y es que alguna gente posee habilidades que, a su vez, corresponden a

Con aquellos títulos que no figuran en las listas de Best - Sellers



en Historia, Literatura, Filosofía, Antropología, Ciencias Sociales.

COLON 2120
MAR DEL PLATA



suerte, no siento que me sacan algo fundamental ya se trate de dirigir un instituto, de cobrar ventas de la revista o de corregir sus pruebas. Ahí, tal vez, hay otra omnipotencia; es como si yo me dijera "lo que yo pueda hacer es apenas arañado por estas exigencias, estas extraversiones no me van a derrotar porque tengo mucha tela para cortar". En la práctica, es lo que sucede respecto de cada uno de esos compromisos y trabajos que acepto con benevolencia en primer lugar, con entusiasmo después y siempre con compromiso. Quiero que las cosas salgan bien y eso exige tiempo, entrega una disposición de no avaricia: yo eso último no lo tengo; me entretengo. También sucede que las considero, en cierto modo, como las pocas experiencias que una persona como yo puede tener. La universidad, por ejemplo, es un contacto con el mundo, es la gente con la que quieren, sienten y desean, proyectan y exigen. Entonces, repito, yo entablo con eso una de las pocas experiencias de la realidad que no puedo tener. Si yo me dejara llevar, digamos, por la retórica de lo fantástico tendría que estar yendo al Africa o estar en las guerras; como soy incapaz de hacer todas esas cosas, la única experiencia que está a mi alcance es tomar un ómnibus y viajar a una universidad adar clases, ver las caras de los estudiantes, pensar que ahí hay historias posibles, ver qué historias se dan conmigo y así siguiendo.

-¿Cómo es su relación con el lector?
No me refiero al lector como concepto abstracto sino a quien lo ha leído y se ha acercado para preguntar, interpretar o plantearse una investigación acerca de sus textos.

-No es para nada claro. Yo siento más o menos estas cosas: en primer lugar, si alguien se acerca a mí a causa de lo que escribo, eso, sencillamente, halaga mi vanidad. Pero inmediatamente, la lectura que ha hecho de lo que yo escribo y que lo ha llevado a acercarse a mí, me parece sospechosa. En un tercer plano, tengo un extraordinario pudor y casi una represión muy grande a que se hable de mí, a que se metan conmigo en el sentido íntimo de la palabra, en lo que son mis entretelones y trato de que la conversación cambie. Así, ya hay tres planos bastante complicados que intervienen en ese momento. Cuando eso se resuelve en una conversación de un nivel entre general y particular, que no pasa por ninguna de las anteriores cosas, es cuando se establece el tiempo de mi apertura y puedo empezar a entender lo que está pasando. Si no me retraigo y no entiendo bien lo que ocurre aun cuando la instancia inicial del halago pueda ser bastante poderosa. Y lo es en mí y en cualquiera, por supuesto, todos esperamos que nos reconozcan y que se nos brinde el cuidado que todos suponemos que se nos debe por una razón u

otra. En resumen, aprecio las cosas que se escriben sobre mí, aunque me ataquen, pero difícilmente las siento; en realidad, no las siento demasiado. Lo que yo siento es la relación que se pueda entablar en la posibilidad formas que socialmente tienen circulación. No sólo están cómodos en esas habilidades sino que les va bien y no sienten ninguna necesidad de hacer ninguna teoría en relación con la caducidad de los géneros o la caducidad de la categoría de los géneros ni respecto de la frivolidad de las designaciones: están cómodos en lo que hacen y siguen adelante porque, además, les es reconocido y se corresponde, de alguna manera, con estructuras reales que funcionan en una sociedad real en algún momento de estabilidad. Entonces, en resumen, habría dos posibilidades de entender a aquéllos que se piensan en la exclusividad: una, porque no pueden hacer otra cosa y no hay que indagar demasiado en que es lo que los ha llevado a eso y la otra, porque poseyendo una habilidad les va bien y lo hacen decorosamente o les sigue funcionando y entonces no ven ninguna posibilidad de plantearse problemas.

...la conversación está muy amenazada... en la cultura de nuestro tiempo parece más importante el grito que la conversación.

-Usted, también, ha llevado a cabo muchas otras actividades: docencia, trabajos de gestión en institutos de investigación y otras. Además de sufrir esa ansiedad que explicaba respecto de que cuando, por ejemplo, escribe una novela lo empiece a reclamar la escritura de poesía, ¿el desarrollo de esas otras actividades mencionadas le han hecho sentir que le quitaban tiempo a su práctica de escritura?

-Lo que más me interesa es escribir; es decir, precisando términos, que creo que escribir es lo único que me permite internamente enfrentarme con el tiempo. Ahora bien, eso no quiere decir que lo único que quiera hacer sea estar escribiendo todas las horas del día; por un lado, creo que los instantes en que se puede escribir son contados en el día

Los únicos instantes en que el sentimiento de la muerte se detiene son los de la escritura, los de la lectura y los del amor.

y que sería verdaderamente una omnipotencia muy grande pretender extender eso más de lo que es posible. de lo que es factible. Creo que cuando se intenta por cualquier razón, sea porque uno está obligado o porque se obliga a sí mismo, prolongar el tiempo de escritura más allá de lo que corresponde, hay una sensación de desgaste, de estar vencido por el lastre que implica escribir en exceso, es decir, más allá de ese momento privilegiado de la escritura. Por otra parte, nunca he dejado de sentirme un ser sociable y con intereses sociales muy vivos. Cada vez que hay una invitación, un reclamo de apertura de esa sociabilidad, yo la acepto, la acepto siempre. Luego, no me quejo de mí de una conversación: eso sí lo siento auténticamente. Ese tipo de conversación me parece una de las estructuras más importantes de las relaciones humanas, una de las más densas y compleja, con más matices. Hoy en día, la conversación está muy amenazada. Es como que no es tan importante en la cultura de nuestro tiempo donde parece más importante el grito que la conversación; es más importante la absorción visual que la conversación; es más importante la exhibición de saberes que la conversación.

-¿En qué sentido expresó que la escritura es la forma de enfrentar el tiempo?

-Para decirlo más crudamente, en el sentido de enfrentar a la muerte. O enfrentar la vida, ya que vivirla tiene que ver con aplazar la muerte. Por otra parte, la única manera de aceptar la muerte es admitiendo el tiempo, obteniendo en relación con él cierto trato cariñoso. Si uno siente el tiempo meramente como transcurrir, la muerte está ahí, al lado; no logramos dominarla ni neutralizarla; es la angustia sartriana. Los únicos instantes en que el sentimiento de la muerte se detiene, creo, son los de la escritura, los de la lectura y los del amor. No sé me ocurren otros o, por lo menos, yo no vislumbro otros en los seres humanos en general y en los que conozco en particular. No creo que haya otro modo de trato con el tiempo que implique una reducción de la angustia de muerte.

Confitería

Fidelio



SOLEDADES

por LUIS SOTO

Detrás del diario medidamente desplegado sólo se ven el pelo recogido, la frente y los ojos negros de la mujer. El subte avanza con rápidos jadeos y a ella le cuesta domar las hojas sacudidas por los barquinazos. Ernesto Funes pasea su mirada por rostros, manijas bamboleantes y anuncios publicitarios, repara fugazmente en la mujer que lee con avidez.

Faltan cuatro estaciones, ahora dos, una, el subte entra por fin a la estación Federico Lacroze. Van bajando todos los pasajeros y se dirigen hacia la calle. Funes se encuentra al lado de la mujer que leía y descubre que tiene boca de labios anchos y de un rojo buscón. Es otra mujer con el rostro enteramente abierto. En eso ella resbala sobre el piso mojado y cae al suelo. Nadie se acerca a ayudarla. Funes la mira a un par de metros de distancia. La mujer se para apoyándose en el paraguas, sacude el impermeable con un par de chirlos secos, se echa atrás el pelo, odia a Buenos Aires y sigue caminando. Al llegar a la baldosa que ocupa Funes, el hombre no se mueve y ella debe frenar la marcha.

-Tiene una hermosa boca- le dice Funes, pero no en tono de piropo sino de objetivo relator.

Da dos pasos la mujer, luego se vuelve extrañada:

-¿En el suelo se veía?

-En el suelo también- otorga Funes.

La mujer se aleja con una sonrisa que nace en la boca y baja hasta dibujar una nueva manera de andar. Funes se queda parado en su baldosa. Cuando ella se ha alejado casi media cuadra un lustrabotas habla desde su posición de hormiga:

-¿No la va a seguir?

-¿Yo?- duda Funes.

-Sí, claro. Es la primera vez que la veo de sonrisa, está con usted.

-Pensaba lustrarme- se oye decir Funes.

-Estas minas no miran para abajo- sentencia el otro.

-No sé, ya está lejos- demora Funes.

-A mí me conviene que se lustre, pero, si la deja irse, a qué sale uno a la calle, ¿eh?.

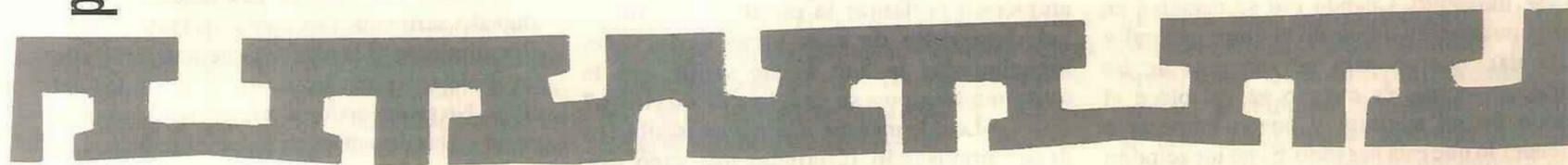
-Cierto- apoya un cafetero, el pecho condecorado por cien vasitos de plástico.

Ernesto Funes refriega la capellada de cada mocasín contra los pantalones.

-Tiene razón- dice, y arranca hacia la esquina en que desapareció la mujer, dobla y en cuanto siente que ya no lo ven, suelta el aliento y recuesta todo el cuerpo contra la pared y ahí funda su refugio, y se queda quietito intentando ser una sombra, catorce, quince, noventa y dos, noventa y tres, la sombra del espantapájaros al que le tocaba contar en el juego de las escondidas.

por RUDY

PSICOSTUMBRES ABORIGENES



Nos encontramos ante otro invaluable aporte del Dr Rudy a la llamada (por nosotros) literatura psicoanalítica. Se trata de un texto inédito del Profesor brujo Nube Simbólica, de la tribu Psique-Psique, donde entre otros temas se desarrollan cuestiones referidas al Totem, con bastante poco Tabú. El texto se ve enriquecido por la introducción del no menos invaluable Profesor Doctor Karl Psiquembaun.

Este texto se suma a la importante producción teórica del grupo psicoanalítico Buffet Freud, cuyos trabajos han sido establecidos por el Dr Rudy en su libro Buffet Freud en 1992 y editado por EDICIONES DE LA FLOR.

Mucho se ha hablado del psicoanálisis, sobre todo entre los psicoanalistas. En general nadie duda de que fue Freud quien, a bordo de sus tres carabelas "Ello", "Yo" y "Superyó", descubrió el Inconciente allá por las postrimerías del siglo XIX, pero teóricos revisionistas opinan que el inconciente ya existía desde antes. Algunos aceptan la existencia de "analistas pre-freudianos", cuyo mayor defecto fue la falta de publicidad, o tal vez el no haber estado de acuerdo con la Inquisición sino con la Libre Asociación, pero esto siempre dentro del territorio europeo. Sin embargo, en este trabajo el Profesor Brujo Nube Simbólica da cuenta de la existencia de prácticas psicoanalistas entre los miembros de la tribu Psique-Psique, y no sólo entre ellos sino también con pacientes.

Prof Karl Psiquembaum



Carapálidas Curapálidas

Prof Brujo Nube Simbólica

Introducción antropológica

El concepto de psicoanálisis no ser nuevo entre tribus aborígenes. Nosotros comenzar a practicarlo desde que antropólogos venir a estudiar nuestras tribus. Ellos ser nuestros primeros pacientes. A decir verdad, antropólogos no querer ser tratados por nosotros, ellos estar en transferencia negativa. Entonces gran jefe Barbagrando decirles que si ellos no colocarnos en lugar del supuesto saber, nosotros colocaríamos a antropólogos en lugar del supuesto comer, vale decir la gran olla que tribu tener para manifestaciones masivas de oralidad.

Con esas palabras gran Jefe lograr que resistencia de antropólogos disminuir, y ellos aceptar tratarse con nosotros. Nosotros necesitar que antropólogos venir a analizarse, porque guerreros aborígenes no ser buenos pacientes. Ellos no creer en falo sino en Totem. Ellos decir que no necesitar tratamiento, que solucionar traumas infantiles desenterrando hacha de guerra o bien fumando pipa de la paz. Por otra parte, ser complicado a nivel transferencial tratarse con un analista de tribu vecina al que tal vez haya que matar en próxima acción de guerra. En cuanto a la posibilidad de analizarse con alguien de propia tribu, ser más complicado aún, ya que no ser muy pulcro ver a analista de uno emborracharse y tocar el tam-tam en las noches de supervisión general.

Tal vez ser estos problemas los que llevaron a que la mayoría de los psicoanalistas sean sqwaws y no guerreros. Las sqwaws no intervienen activamente en la batallas, ni participan del fogón. Sólo bailar danza de lluvia, danza de cosecha y danza de alta.

Literatura

Tribu Psique Psique ser la primera en editar Obras Completas de Freud en señales de humo y tener ciertos problemas en editar caso llamado "Dora-que-no-llamarse-Dora", ya que tribu pensar que tratarse de novelas por entregas, y reclamar más sexo en guión.

Guerreros editores tratar de explicar que en realidad haber mucho sexo pero estar reprimido, pero resto de tribu no entender explicación y casi poner editores en lugar de supuesto comer, o, lo que es peor, crear dos líneas teóricas dentro de misma tribu, ya que decir que editores tener lectura ingenua de obra de gran cacique Freud. Finalmente gran jefe Barbagrando explicar que carapálidas no ser como guerreros Psique Psique, que padre de Dora-que-no-llamarse-Dora no poder entregar pequeña Dora-que-no-llamarse-Dora a guerrero K a cambio de sqwaw k así nomás, y que por ello hombre blanco sufrir mucha angustia, reprimir sentimientos, y para desahogarse venir y atacar guerreros tribu Psique. Que guerreros tribu Psique Psique deber entender ataques armados de carapálidas como verdaderas sublimaciones de impulsos sexuales modificados en su objeto y en su fin. Entonces guerrero Diván-que-asocia interrumpir a jefe Barbagrando y decir que, en próximo ataque de blancos, Tribu Psique Psique debe proteger firmemente su trasero de guerreros contra aviesas intenciones de hombre blanco. Tribu aplaudir conclusiones de Diván-que-asocia, pero allí intervenir un renegado y decir que tribu estar en error, que Dora-que-no-llamarse-Dora estar en realidad enamorada de Sqwaw K, y que si tribu Psique Psique sólo proteger trasero contra blancos, blancos mandar a guerreros a asociar a tierra de antepasados con rapidez.

De todas las obras completas de Gran Cacique Freud, tribu Psique Psique preferir Tótem y tabú. Nosotros considerar que descripción de horda primitiva ser exacto calco de vecina tribu Castrateca, y preguntarnos si Freud estar alguna vez entre guerreros. Algún guerrero de tribu Psique Psique que querer guerra contra castratecas decir que él suponer que profesor Freud haber sido puesto en el lugar del supuesto comer por castratecas, y que lo único que quedar de él ser pipa, que luego denominarse "pipa de la paz" y ser usada para reuniones de "terapia de tribus" que celebrarse cuando algún conflicto institucional quebrar normal equilibrio entre guerreros.

Los "topos" y los "búfalos"

Otro momento en que tribu Psique Psique usar elementos de psicoanálisis ser cuando querer cazar búfalos y topos. Nosotros tener especialistas que colocar oreja contra suelo y detectar huellas mnémicas, que luego seguir para cazar. Con los topos ser complicado, porque Freud explicar que en realidad no tratarse de lugar real sino virtual el sitio donde ellos esconderse de guerreros. De todas maneras, a guerreros interesar mucho más otra teoría, que no ser topología sino bufología.

Nosotros tener teoría bastante compleja acerca de pro qué búfalos dejar huellas mnémicas. Poder resumirse a partir de fórmula matemática inventada por guerrero Lengua-complicada y contada al resto de tribu justo antes de ser puesto en lugar de supuesto comer, un día que guerrero no poder atrapar los significantes búfalos que corresponderle.

Fórmula de Lengua-Complicada

Falo + Falo = Bifalo

Bifalo, por simildadencia = búfalo

Luego: Búfalo tener dos falos => No poder ser castrado por guerrero y escapar, dejando imago

Entonces otro guerrero preguntar por qué no cazar imago, y Lengua-Complicada decir que imago también escapar, pero dejar huella mnémica, y que si tribu seguir atentamente huella mnémica poder capturar primero imago y luego Búfalo.

Entonces guerrero Boca-que-Introyecta preguntar cuánto tardar en capturar imago y búfalo, ya que tener hambre, y Lengua-Complicada explicar que eso ser resultado de muchos años de análisis, que haber que asociar y atravesar objetos, y que de todas maneras él no poder asegurarle alta a Boca-que-introyecta, ni mucho menos captura de Búfalo, Imago u otro objeto.

Entonces Boca-que-introyecta arrojar a Lengua-Complicada a lugar de supuesto comer, y guerreros ingerir "carne a la francesa", ya que ése ser origen de Lengua-Complicada, que en realidad llamarse Langue-qu'enmerde.

Al día siguiente tener sesión de terapia de tribu, ya que estar muy culposos por haber comido Lengua-Complicada (en realidad, todos estar culposos menos Lengua-complicada, que no estar culposo, ni nada). Entonces gran jefe Barbagrando mesarse pelos de barba por un momento, y luego decir a tribu que guerreros haber actuado por desplazamiento. Es decir, tanto hablar Lengua-Complicada de búfalo, que tribu identificarlo con él, cazarlo y comerlo. Por otra parte, acotar jefe, sabor ser parecido. Tribu salir de sesión menos angustiada, buscar huellas mnémicas de búfalo y capturarlo, aunque no haber podido capturar ningún imago, que seguramente también ser sabroso. A partir de ese día cada vez que tribu querer capturar búfalos, solo necesitar ir a sesión, y seguir huella mnémica, y aunque no siempre llegar hasta búfalos, otras huellas mnémicas conducir hacia objetos no menos apetitosos.



Fantasías sexuales primitivas

Tribu Psique Psique creer en principio del placer purificado por fuego. Niños de tribu preguntar siempre a guerreros por qué niñas no tener pequeño-totem-de-hacer-pipí. Niños no querer saber si niñas haber perdido pequeño-totem-de-hacer-pipí en batalla, o si nunca haber tenido. Así, establecerse relación **Pequeño-Totem-de-hacer-pipí/No-pequeño-totem-de-hacer-pipí**, que pequeños guerreros deben elaborar para poder entrar en período de latencia y dedicar su atención a cazar búfalos o a evitar que búfalo atropelle a pequeño guerrero y lo deje sin su pequeño-totem-de-hacer-pipí, ni nada. En las niñas suele a su vez desarrollarse la **Envidia de Totem**, y algunas creen que si son buenas y cumplen con los ritos adecuadamente, un totem les crecerá. Estas pequeñas sqwaws, si no elaboran correctamente su envidia de Totem, luego transformarse en histéricas y dedicarse a "danza de lluvia, danza de cosecha, danza de victoria o danza de alta", que ser la más difícil de conseguir. También existir niños que creer que madre de ellos sí tener pequeño-totem-de-hacer-pipí, aunque saber que otras mujeres no tener. Estos niños en general terminar siendo renegados e irse a vivir con blancos.

Uno de los más cruciales momentos de la vida de niño Psique Psique, ser aquel que carapálida Lacan describir como "estadio del espejo". En tribu Psique Psique ser muy difícil de elaborar, ya que no haber espejos propios. Cada vez que niño llegar a estadio semejante, padre de niño debe partir al bosque, cruzar bosque, llegar a poblado blanco y robar espejo de saloon. No ser fácil identificarse en tribu Psique Psique. Sin embargo, entre batallas, ataques por sorpresa a blancos, ataque por sorpresa de blancos, pipa de la paz freudiana, represiones, mecanismos de defensa y de ataque, traumas por flecha y heridas narcisísticas producidas por búfalos o psicóticos que creerse búfalos, vida de niño Psique Psique ser entretenida y feliz. Salvo cuando tener fobia a búfalos.

Conclusiones

Quedar claro ahora que no ser blancos los únicos que tener prácticas psicoanalíticas. Tribu Psique Psique conocerla desde hace tiempo, tribu Castrateca sufrirlas en carne propia cuando ser prisioneros de Psique Psique, y ser obligados a ser pacientes. Tribus Esquizoides también practicarlos hace tiempo. Es cierto que también existir tribus que no creer en psicoanálisis, que cuando ser atacados responder con agresión sin ningún tipo de elaboración previa, que actuar a partir de un sistema estímulo-respuesta, vale decir tribus conductistas como las reflexistas. Pero haber tribus que creer en el análisis como ninguna otra, caso de una, al sur, que tomar propio nombre de abreviatura de Inconciente, los Incas; por otro lado, también otros grupos étnicos practicar psicoanálisis, como ser caso de profesor Val-Tan-Chung en China, o el Dr Prec-Cecé, en Africa. Pero claro, blancos siempre tener certeza que ellos poder dar cuenta de todo. Olvidarse de lo que decir guerrero Lacan, que toda certeza ser delirante.

Nube Simbólica hablar

1. En realidad tribu Psique Psique no comer carne humana institucionalmente desde hace milenios, pero aún quedar entre nosotros guerreros que no haber superado fase oral canibalística.

LIBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS
IBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS
IBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS

LIBROS

- El último manuscrito de Hernando Colón**, por Vicente Muñoz Puelles. Tusquets. 1992.
- Libertad para los osos**, por John Irving. Tusquets. 1992.
- Persuasión**, por Jane Austen. Editorial Norma. 1992.
- Boleto de ida**, por Graciela Schvartz. Ediciones de la Flor, 1992
- Relatos para después de leer**, por Diego M. Ferrero. Sub-Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Rafaela. 1992
- Erótica varia**, por Charles Bukowski. Ediciones de la Aguja.
- Esquirlas**, por María Pugliese. LA RAMA DORADA. 1990
- Viga bajo el agua**, por Carlos Barbarito. Ediciones del Dock. 1992
- Paisaje primavera**, por Rodolfo A. Alvarez. Salido. 1991
- La Soledad Avanzada**, por Alejandro Mauriño. Cinderella. 1991
- El trabajo del olvido**, por Martha Esviza Garay. Ultimo Reino. 1992
- El silencio**, por Adolfo Batán. Ediciones de Poesía La Lámpara Errante. 1990
- Oscura memoria**, por Horacio Preler. Ediciones Correo Latino. 1992
- Las estaciones de la sed**, por Raúl Mansilla. Ultimo Reino. 1992
- Algunas palabras contra la pequeñez de muerte**, por Rodolfo A. Alvarez. Salido 1991
- Obras completas en verso hasta acá**, por Rolando Revagliatti. Ediciones Filofalsía. Segunda edición. 1990
- Hecho en la Gran Arena**, por Alejandro Mauriño. Círculo Editor Kordylas. 1991
- Invierta un hijo**, por Marcela Predieri. Nuevo Milenio. 1991

REVISTAS

- SR. NEÓN**, Número 1, Buenos Aires Julio a Septiembre, 1992. L.J. Silver S.R.L. Dirección: Mourelles.



Los Vasos De La Memoria

por CARLOS ALETTO

dibujos de GERARDO RODRIGUEZ

Había empezado a tomar desde temprano, esa forma que tenemos algunos de desteñir la memoria. Primero fueron dos ginebras, mezcladas con un atardecer gris y un par de piernas cansadas de golpear puertas de dudosos pagadores. Ahí es cuando a uno se le empiezan a acomodar las vértebras y el resto comienza a ser lejano. Después de una tres cuartos de tinto en la mesa del bar que se nos pega en



el cuerpo; la noche nos condena a no salir, como exiliados para adentro.

Estaba feliz. Una alegría de fuegos artificiales que nacían en los pies y terminaban en la frente. "Para enamorarse, primero hay que saber jugar con arena", le susurré a una veinteañera que apoyada en una columna miraba, a través de la música, de la bruma de sus ojos, a su hombre con

otra mujer. Y otra de tinto, y recordaba a aquel niño que saltaba de alegría simulando bailar en los resbaladizos carnavales de barrio. Y mujeres en una mesa hablaban mirando por encima del hombro; y fue uno de esos rostros abstemios quien me apuntó. "Siempre nos eligen", pensé masticando la frase de mi padre. La vi como por detrás de un tupido tapiz. Poseía una belleza infranqueable, un par de labios osados se reían y me hablaban. "¿Sabías que sos muy lindo?", me dijo en una forma inaugurada en mis oídos. Acostumbrado a que me pisaran castillos, sólo me sonreí: "Anteojos, nena, anteojos". Se rio.

-Vos ¿por qué bailás?-, le pregunté recordando un sketch de los Muppets;

-Y... porque... me gusta-, me contestó desde su trinchera de obviedades.



-Y... ¿vos?.

-Para seducirte.

Y era feliz. Y en ese no-tiempo ella debió irse. Seguí tomando una botella de vino blanco que algún amigo me pegó en la mano.

Mientras unos pseudobukowskianos se peleaban por la niña de los ojos brumosos, en el cordón de una vereda comenzaba a ser ayer, en una mañana empecinada en robarme su rostro.





LAS DOS CASAS USHER

por LUIS GUSMAN

LAS DOS CASAS USHER

por LUIS GUSMAN

Si el viajero, en este caso el narrador, se aproxima a la región donde se encuentra la casa Usher, ve cómo la descripción se tiñe de adjetivos que revelan, detrás de un oscuro otoño silencioso y de un cielo con nubes bajas y pesadas, un paisaje melancólico.

La melancolía es una enfermedad del espíritu y su morador R. Usher la padece, y a la manera de los dandys simbolistas se ve envuelto en un profundo *ennui*. Sólo que es atmósfera de dolor y no de tedio la que se respira en Usher.

Pero cómo es la casa Usher, que de entrada se anima, ya que sus ventanas son como ojos vacíos y parece vivir y respirar al mismo ritmo del amo que la habita. Sus altas paredes que se yerguen desoladas y desnudas están resquebrajadas por una fisura. Se puede advertir desde el principio de la narración que en Usher se respira un aire decadente, física y moralmente.

Ante semejante escenario, el viajero queda sumido en un estado de ánimo desalentador, producto de la contemplación. El narrador, que todavía no es otro habitante de la casa, sino que es el viajero que se aproxima, no desconoce que son los elementos de composición del cuadro los que producen el efecto doloroso y el que podría variar si cambiara el punto de vista. Desvía entonces su caballo hacia la escarpada

orilla de un estanque negro que extiende su brillo tranquilo sobre la mansión, pero lo sobrecoge un estremecimiento al contemplar la imagen reflejada de manera invertida. Los juncos grises, los troncos espectrales y las ventanas vacías como ojos. El estanque se ha convertido en un espejo encantado, sólo que de color negro, y en lo que refleja se abre la pregunta que desencadena el relato. ¿Cuál es el misterio de la casa Usher?

El movimiento comienza con el punto de vista del narrador que busca la óptica justa para evitar el horror (invitando al lector a entrar en él) y vuelve su mirada desde el estanque hacia la casa que ya se halla consubstanciada con las aguas negras del estanque que ahora desprenden un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo.

Después de despertar de ese sueño de contemplación, el viajero examina de más cerca el verdadero aspecto del edificio. Pero entonces ya no se puede ignorar que estamos ante dos casas Usher, la verdadera y la que se extiende hasta perderse en las aguas sombrías del estanque.

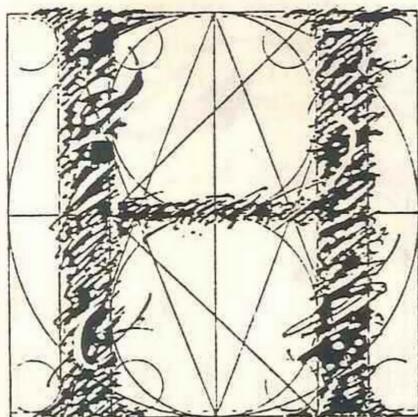
Como en los caminos de los senderos que se bifurcan, como los caminos tortuosos en que se desdoblán las andanzas nocturnas en las que se ve envuelto el Dr. Jekyll siendo Mister Hyde cuando salía por una puerta de la casa y entraba por otra, por la puerta de la antigua sala de disección; como si esa doble circulación de la casa representara la doble vida en la que se debatía el Dr. Jekyll; cuando el viajero entra en la casa Usher acompañado por un sirviente y se encuentra con los fantasmagóricos trofeos heráldicos, con los oscuros tapices que cuelgan de las paredes, cuando entra en esa atmósfera de dolor y melancolía, entra en la otra casa Usher, en la verdadera. Pero entonces como esa grieta que atraviesa las paredes, también el relato se ha bifurcado en dos escenas.

R. Usher no puede escapar a esta bifurcación que el romanticismo llamó desdoblamiento. La peculiar forma y materialidad de la casa familiar han ejercido influencias sobre su espíritu, el aspecto físico de los muros y el color de las torrecillas, y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban, han afectado a la larga la moral de su existencia.

Como todo hipocondríaco, R. Usher -según la versión del viajero- sólo podía pintar abstracciones sobre la tela con una intensidad a la que ni siquiera las resplandecientes fantasías de Fuseli, por demasiado concretas, podrían compararse. De esa manera la bifurcación va tomando los objetos del relato y la encontramos en la pesadilla que sufre el viajero por el horrendo peso de un ícubo sobre su pecho. Es necesario recordar aquí la pintura de Fuseli famosa por ilustrar en la historia de la pintura el tema de la pesadilla y que lleva ese nombre.

Por otra parte, en el cuadro que R. Usher pinta alejándose de lo abstracto aparece un paisaje que reproduce el interior de una bóveda que se halla a mucha profundidad de la tierra, sin antorchas en la oscuridad, pero iluminada por una luz proveniente de extraños rayos que otorgan un esplendor inadecuado y espectral. Pero el espacio del cuadro anticipa y desdobra la cripta donde después R. Usher enterrará a su hermana melliza y cataleptica. Es decir, la simetría encuentra en el parentesco cierta razón de ser pero no se reduce a ella. Ya que se bifurca también en poema -El palacio encantado- cuando los viajeros ven desde

GRAFICA



Archivo Histórico de Revistas Argentinas

ARMEDENHO



el valle a través de ventanas rojas vastas formas que se mueven.

Mientras tanto acaece la muerte de Lady Madelaine, La hermana de R. Usher, quien es enterrada en la cripta familiar custodiada por puertas de hierro macizo. Antes de retirarse de aquella región de horror, los dos amigos abren la tapa del ataúd para contemplar no sin espanto, por el rastro que dejan las enfermedades catalépticas, la cara de la muerta.

Después de esa muerte comienza a soplar un viento que se cierne sobre la casa y que parece no provenir de nada natural, y grandes masas de agitado vapor envuelven la superficie de los objetos y una luz sobrenatural resplandece emanando una exhalación gaseosa apenas luminosa; clara y visiblemente envuelve la casa y la amortaja. La casa de Usher se ha vuelto un ataúd. No se puede desconocer el valor alegórico del estanque negro, místico, pestilente, casi un espejo moral, pero lo que emana, lo que resquebraja misteriosamente, impide que la anécdota se moralice en la temporalidad de la fábula. Las similitudes comienzan a multiplicarse y es inevitable por los datos que tiene el lector olvidarse de la catalepsia de Lady Madelaine y que ésta, tal cual sucede en el relato, pueda aparecer detrás de una puerta, como del más allá, en busca de su hermano. Y efectivamente, detrás de los batientes que R. Usher señalaba, lentamente se abrieron las inquietantes mandíbulas de ébano; con la ráfaga de viento se anuncia la aparición del cuerpo ensangrentado de la supuesta muerta que ha despertado del sueño cataléptico para encontrarse en la muerte con el hermano.

El relato está construido de tal manera que el final, que es previsible, se desvía en suspenso hacia el viajero que duerme su última noche en Usher lleno de terror; el viajero se convierte en lector y comienza a leer la historia de Mad Trist de Sir Launcelot Canning y en ese relato aparece una casa donde se sitúa la acción de suspenso. La casa Usher se ha desdoblado en la de Sir Launcelot. Los pasos del héroe sobre la madera seca que se resquebraja, el estallido de la tempestad, un golpe de maza sobre la puerta porque alguien quiere entrar, la historia de Ethelred que se enfrenta al eremita y al dragón, reproducen en eco lo que el viajero experimenta como lo que sucede en "alguna remotísima parte de la mansión" Usher y que llega confusamente a sus oídos; "algo que podía ser por su exacta similitud el eco (aunque sofocado y sordo) del mismo ruido del destrozo que Sir Launcelot había descrito con detalle". Ese eco es el ruido de un pesado escudo de bronce cayendo sobre el suelo, y que coincide con la aparición de Lady Madelaine.

Después del encuentro mortal entre los hermanos, el viajero escucha el ruido de una tormenta y huye del horror de lo que presenció en la vieja mansión. Cuando vuelve su mirada hacia atrás, la casa se ve envuelta por el fuego de un resplandor que la parte justamente por la fisura, desde la base hasta el tejado. La casa Usher se desmorona, podemos decir se corrompe, ya que a los pies del viajero, reaparece el estanque profundo y pestilente que se cierra sombrío sobre los restos de la casa Usher. Como si al final, las dos casas, la verdadera y la reflejada, no menos verdadera, se hubiesen reunido para siempre en su caída en las aguas del estanque.

Madre Bañando A Su Hijo

por ROLANDO REVAGLIATTI

El desnudo hijo dentro de la imperial bañadera de hierro llena de agua. Un despintado banquito de tres patas, al lado. Y una canasta conteniendo jabón de tocador de limón, esponja, sales de baño importadas, una caja grande de fósforos de madera y barcos de papel. El desnudo hijo es un adulto lento, vacío, triste. **Estupefacto**. Mira el agua. Un brazo apoyado sobre el borde de la bañadera. Lo mira. Mira el agua.

Hablando áfona desde hace un largo invierno aparece la madre con guantes de goma color crema (con cruces rojas) ya puestos. Saca de la canasta el jabón, la esponja, las sales de baño. Echa las sales en el agua. Comienza a enjabonar al hijo. Abruptamente se la oye:

-Estaba como ciega, como él. De aquí, de allá y de mi abuela también. Como caliente el sol. Qué alta está la luna. Se perfila tu terrible perfil. Jugo de cáscara. Pasado de rosca. Los bueyes perdidos. Bacán pobre. De chanfle. Esto no se puede decir. Papas en la boca. No se puede decir papas en la boca. Huevos en la boca. Las muelas como parapetos. Cabal cabalga su cabalgadura. Sufre y sufre pero no lo sabe. Nunca más otra espantosa noche en vela. Ahora no me sale, pero cuando me salga. No sería noble si no conciliara. Una estrella en el mar. Cansina, cabizbaja. Una señora de mi casa. Algunos siempre dicen yo. Su cara de madona de quince años. Encontré los bueyes. Lo deseé intensamente. Hay que ver cuán agraciado había sido. Supo ser. Alguien me conocía. Me dejaron abandonada en la barriga de mamá. Una señora,

pobre señora de mi casa. Qué ordinario siglo. El amor, el alma, la vejez. Cuando chica, después crecí. Vos no sabías que yo no sabía que vos no sabías. Nada pienso todo siento. Las otras chicas también están tan enamoradas. Claudicaremos cuando a nadie le importe. ¿El resentimiento es un hijito moderado del odio?... Espero que él me saque a bailar. Desde luego que no saben ellos hasta dónde ni cuánto más. ¿Se fijará en mí?... Jamás nunca ahora más adelante. Porque cuando mismo que tal vez. Una se abre, se abre y explota. Me sabría defender perfectamente. Madre para perdurar. No es un secreto para nadie. Sentimentalmente, digo. Y bailamos después.

Signos de inefable tensión en la entropiada del hijo desnudo. Se oye en simultánea que alguien cae y grita. Y que allí mismo un moscón zumba. La madre refriega el cuerpo del hijo con la esponja.

-Solazado el árbol de la vida. No confundir tal cosa con libertinaje. El tiempo es un. De las aves que vuelan me gusta la cigüeña. Al sínodo falté, tu cama capturé. Lenguaje abismal. Aplausos. Templo las cuerdas de mi cimitarra. Sáquense el fardo de encima. A ratos una niña. quién lo creyera. Tan lejos de mí. Jeringozoso. Vacuna contra la. Pura prosopopeya. Sáquenselo, cómanse el fardo. Otro gallo cantaría. Cómo me gusta (no digo qué). La maestra es la segunda madre, el colegio es el segundo hogar. Nos cuesta menos querernos que desquerernos. Las chicas precisamos ser deslumbradas. Un loco, él era un loco para manejar. Un racimo de pituitarias huelen mi ramo. Casualmente lo que yo te contaba. Pura pura.



Tan capcioso. Cercanamente, cerquita, cerca. Salté. Me reí, me reí como hacía tantos años.

Continúa hablando, pero áfona. Por completo tenso el periscopio del hijo desnudo. Se hace la madre otra vez audible:

- Porque a tu tía no le place. Tenés, Beto, que comprender. Hay límites, hay hasta dónde. Ella es muy celosa tu tía. Te lo digo con tranquilidad, sin impacientarme. Ella te adora tu tía. No me hagás renegar. Sabés cómo soy: muy sensible. Quiero que admitas el traspie. Lo siento. Lo todosiento, te vas a disculpar.

Sin dejar de hablar, se sienta la madre en el banquito. Dos lagrimones atraviesan las pálidas mejillas del hijo desnudo. El moscón deserta.

- Sabés que soy recta y cariñosa. Tu tía tiene sus razones. Se halla disgustada. Agraviada. Ella es muy celosa de vos tu tía. Se afecta y es lógico. Como es lógico que languidezca cuando no la llamás, cuando no la atendés. Ella desea ser consultada tu tía, requerida. Y también se ha sacrificado por vos. Todos estamos solos, Beto, en el fondo. No es mucho pedir. Quien más, quien menos... Apenas que no dejes de tomarla en cuenta. Cierta continuidad. Es una señora grande. Vos sos más intuitivo que otra cosa. Los desamorados son muy... Eso es condenarse. Aislarse es condenarse. Forjarse es tarea de cada jornada. Bueno, ya sabés como soy. Tu tía no lo merece ella.

Continúa hablando, pero áfona. Enjuaga al hijo. Cimbran los jubilosos testículos del hijo desnudo. La madre extrae de la canasta los barquitos de papel. Los dispone en el agua. Los mueve, los sopla. Extrae de la canasta la caja de fósforos. Como jugando, prende fuego a un barco.

-Y si no, fijate en nuestra familia. ¡Por algo no fui contrincante!... Astrid me avisó. Desde Goya: me llamó y me avisó. En algún momento no habrán estado tan maniatados. Hubo malos manejos, irresponsabilidad. ¿Sabés lo que pensé cuando me lo contaron?: que fueron estúpidos de una manera desafortunada. Y creo que ocurrió alguna vez con otro, algún primo mío ya fallecido. La decisión vas a tener que tomarla cuanto antes.

Sin dejar de hablar, la madre prende fuego a otro barquito. En el grueso y agitado periscopio del hijo desnudo resplandece un hábito tremendo.

-Ya sé que te cuesta. Pero, por lo menos, nosotros sí con la cabeza sobre los hombros. Tu abuelo la seguiría: "Y con el cerebro dentro de la cabeza". Y que no querés ser áspero ni irritante también lo sé. Sobre todo por el lado de las cuñadas, esas mujeres en chancletas, hay antecedentes. ¡Ah!, esas susceptibilidades cuando está revuelto el avispero, no paguemos los justos por pecadores. Con ellas, pies de plomo.

Sin dejar de hablar, la madre prende fuego con un mismo fósforo a dos barquitos. Del ojo del enardecido periscopio del hijo desnudo brota una salva de esperma que santifica el rostro, la cabellera y los hombros de la madre y que asimismo apaga los focos de incendio.

-Delicadeza, diplomacia y como que estuvo urdido desde mucho antes. De la suegra del hermanastro del Aunario no hay que preocuparse porque se vuelve a su país. Mejor. Hay un punto al que no estaría de más que le fueras buscando la vuelta.

Previsión. Para no quedarnos estancados. El día menos pensado, zás, nos salen con un domingo siete. Buscarle la vuelta en el sentido de la liberación total de la escritura. Tiene que haber algún procedimiento legal. Acortar los plazos en estas circunstancias nos favorecería.

Continúa hablando, pero áfona, hasta que sacando el tapón de la bañadera vuelve a oírsele:

-Las palabras son cuerpo. Cómo se ponen estas palabras en la caaaaaavidad. El volumen y el espesor. De chanfle. Como ciega y como sorda, como él. El paladar es irrevocable. Sufría mucho. Ella sabe todo de vos, siempre se interesó. No olvida jamás un acontecimiento tu tía. Necesito que la mimés. Restituíle, Beto, restituíle. Cartas en el asunto. Que no te desentendas.

Se hace audible el agua pasando por la cañería.

-A alguien le toca y es a vos. Pueden iniciar juicio y eso crearía molestias. Inevitable. Tenemos que anticiparnos. Llevamos las de ganar pero confiarse es malo. Conciliar no es deponer, de ningún modo. Tu tía no parece la misma. ¿Olvidó alguna vez qué cosas preferías, tus anteojos? Y vos, nada. La vieras. No es mucho demandar. Cabalga sobre su cabalgadura cabal. Un loco. Con una sola mano manejaba los cambios con displicencia. La envidia. La liberación total. Y al abogado como primera medida. Al nuestro. El es hábil y experimentado. Hay que pre... pre... Ablandar el texto. De brazos cruzados no se van a quedar. Lo que haya que pelear se peleará. La pecunia. ¡Qué ironía!... No sé por qué ahora me viene a la mente: "Es mejor ahogarse con aire que sin aire". Sin embargo, me oxigenaría (¿o sin sin embargo?) que no ignoraras. Que el día de mañana no me reproches no habértelo transmitido, el haberme ocultado de vos. Las cosas que podés saber, sabélas.

Continúa hablando, pero áfona. Se oye el sonido característico del paso de la última porción de agua. El hijo desnudo comienza a ser arrastrado por el remolino. La madre se incorpora. Intenta oponerse a la fuerza del remolino tironeando del hijo. Vuelve a oírsele:

-Entre nosotras nos lo recomendábamos: "¡Es bárbaro, es un forajido!" ¡Se derritió como un helado angosto! ¡Nunca postergué demasiado una decisión! ¡Me apresuré cuando apetecía ser alcanzada! ¡Eso me inculcaron! ¡Sus negocios marchaban estupendos al principio! ¡Hubo varios principios aunque el primero fue maravilloso! Un torbellino. Efecto de rebote. ¡¿Por qué tuve y tuviste secretos para mí?! Ronquido hidráulico. ¡¿Por qué me instabas a una supuesta ambigüedad?! ¡Querido!...

Ya más de medio hijo desnudo ha sido absorbido, succionado por la cañería.

-¡Yo ansiaba que me envolvieras, que me pertenecieras! ¡Te adoré! Y no era ningún manco para... ¡Una hembra sin corazón hubiera resistido!...

Prácticamente todo el hijo desnudo ha desaparecido.

-¡No me olieron ni degustaron ni encendieron! ¿Dónde aprendiste?, nos decíamos. ¡¿Quién tiene que descerrajarse?! ¡Yo era menos oblicua alguna vez!... ¡Y sola es como el crimen!...

Cesa de hablar. Cesa el sonido del agua y del hijo pasando por la cañería.



Astor Arte Bar
Rivadavia 2530
Planta Alta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.altra.com.ar



El Desafío De La Creación

JUAN RULFO



Este texto del autor de Pedro Páramo y de El llano en llamas es una transcripción de la charla que Rulfo ofreció en un ciclo denominado "El desafío de la creación", en la Escuela de Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México a principio de 1980.

Desgraciadamente yo no tuve quien me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada. sí, completamente, uno es un extranjero ahí.

Están ellos platicando; se sientan en sus equipales en las tardes a contarse historias y esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo: "hoy parece que no va a llover, parece que por ahí vienen las nubes...". En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia; ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo, que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.

A mí me han criticado mucho mis paisanos que cuento mentiras, que no hago historia, o que todo lo que platico o escribo, dicen, nunca ha sucedido y así es. Para mí lo primordial es la imaginación; dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes, está la imaginación circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando, se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad. Cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer: el trabajo es solitario, no se puede concebir el trabajo colectivo en la literatura, y esa soledad lo lleva a uno a convertirse en una especie de

medium de cosas que uno mismo desconoce, pero que, sin saber solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando.

Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar. Ahora, hay otro elemento, otra cosa muy importante también que es el querer contar algo sobre ciertos temas; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. No hay más, no hay más temas, así es que para captar su desarrollo normal, hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles; no repetir lo que han dicho otros. Entonces, el tratamiento que se le da a un cuento nos lleva, aunque el tema se haya tratado infinitamente, a decir las cosas de otro modo; estamos contando lo mismo que han contado desde Virgilio hasta no sé quiénes más, los chinos o quien sea. Mas, hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema, y creo que dentro de la creación literaria, la forma —la llaman la forma literaria— es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás. Conforme se publica un cuento o un libro, ese libro está; el autor no vuelve a pensar en él. Antes, en cambio, si no está completamente terminado, aquello le da vueltas en la cabeza constantemente: el tema sigue rondando hasta que uno se da cuenta, por experiencia propia, de que no está concluido, de que hay algo que se ha quedado dentro; entonces hay que volver a iniciar la historia, hay que ver dónde está la falla, hay que ver cuál es el personaje que no se movió por sí mismo. En mi caso personal, tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o en que haya algo autobiográfico o que no haya visto u oído, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. Ese es el misterio, la creación literaria es misteriosa, pero el misterio lo da la intuición; la intuición misma es misteriosa, y uno llega a la conclusión de que si el personaje no funciona, y el autor tiene que ayudarlo a sobrevivir, entonces falla inmediatamente. Estoy hablando de cosas elementales, ustedes deben perdonarme, pero mis experiencias han sido éstas, nunca he relatado nada que haya sucedido; mis bases son la intuición y, dentro de eso, ha surgido lo que es ajeno al autor, inmediatamente se mete en un callejón sin salida. Una de las cosas más difíciles que me ha costado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, y uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía a las acciones del hombre. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensayista. Conocemos muchas novelas—ensayo, mucha obra literaria que es novela—ensayo; pero, por regla general, el género que se presta más a eso es el cuento. Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela, más difícil que la novela, porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta. El poeta tiene que ir frenando al caballo y no desbocarse; si se desboca y escribe por escribir, le



salen las palabras una tras otra y, entonces, simplemente fracasa. Lo esencial es precisamente contenerse, no desbocarse, no vaciarse; el cuento tiene esa particularidad; yo precisamente prefiero el cuento, sobretodo, a la novela, porque la novela se presta mucho a esas divagaciones.

La novela, dicen, es un género que abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro o acción, ensayos filosóficos o no filosóficos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco; en cambio, en el cuento tiene uno que reducirse, sintetizarse, y, en unas cuantas palabras, decir o contar una historia. Es muy difícil, es muy difícil que en tres, cuatro o diez páginas se pueda contar una historia que otros cuentan en doscientas páginas; ésa es, más o menos, la idea que yo tengo sobre la creación, sobre el principio de la creación literaria; claro que no es una exposición brillante la que les estoy haciendo, sino que les estoy hablando en forma muy elemental, porque, en realidad, yo soy muy elemental, porque yo les tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta, y considero que el escritor debe ser

el menos intelectual de todos los pensadores, porque sus ideas y sus pensamientos son cosas muy personales que no tienen por qué influir en los demás; no debe tratar de influir en los demás ni hacer lo que él quiere que hagan los demás; cuando se llega a esa conclusión, cuando se llega a ese sitio, o llamémosle final, entonces siente uno que algo se ha logrado.

Como todos ustedes saben, no hay ningún escritor que escriba todo lo que piensa, es muy difícil trasladar el pensamiento a la escritura, creo que nadie lo hace, nadie lo ha hecho, sino que, simplemente, hay muchísimas cosas que al ser desarrolladas se pierden. Es doloroso, pero así es. Nunca se puede reflejar todo el pensamiento en una historia, quedan muchas cosas que uno quisiera haber dicho y jamás las puede uno desarrollar; ése es, más o menos, creo yo, el ciclo de la creación, al menos tal como yo la he practicado. Ahora, el resultado lo da el lector, no lo da el autor; el autor no sabe si aquello ha funcionado, sabe que no está perfectamente dicho, que no dijo lo que quería decir, que muchas cosas las dejó fuera; pero, al menos, algo de lo que él quiso expresar, queda ahí, y es el lector el que tiene que juzgar.

BREVE
CRONICA
DE UN
UNICORNIO
por ALFREDO COSIMI

Unicornio sospechó que cierta pastosa pesadez podía habitar sus cascos y hacer de plomo su trote.
Se dijo, entonces, que si bien el plomo funde letras y vigor en el poema, que si bien la rosa puede ser bella por ser blindada, él, sin embargo había leído aquello de "¡Di tu palabra y rómpete!" escrito por un tal Friedrich Nietzsche. Y advirtió, enseguida, que algo en esa frase, en ese "¡rómpete!" final especialmente, hacía chirriar y estallar cierto sentido de la misma, cierta idea entre épica y trágica que ella disparaba.
Algo en ese "¡rómpete!" lo trastornaba, lo revolcaba hacia una serie de palabras sin sentido, hacia un gozoso estallido palabrero, que lo rompía de risa, que lo hacía volar de risa por los aires, que reventaba de risa la lobreguez del aire. Y así, palabristicamente acelerado, se estrelló contra la palabra sonreír. Se fugó entonces a sonreír estremeciéndose, a sonreír despezándose, a sonreír sorprendido, a incendiarse al sonreír, a sonreír con vitaminas o, por el contrario, a sonreír desmayado, a sexualmente sonreír, a sonreír con sarcasmo y sin benevolencia, a sonreír ante el nuevo día o sonreír ante la muerte, a no poder dejar de sonreír.
Unicornio empezó a sentirse más liviano. No se advirtió ni menos fuerte ni menos decidido en su trote. Ni en sus sueños. Es que durante esta breve experiencia,

y un poco al costado del chorro de palabras que se le volaban, algunos nombres y algunos versos cuidaban su entusiasmo y le ponían dientes a las letras que escribía. Allí, de guardia, estaban Cortázar y Chéjov, Lewis Carroll y Marechal, la actualidad de Boris Cerro, el corazón arrancado de Aira y de Vian, la alegría de Whitman y las comedias de Shakespeare, el humor de Borges y de Macedonio. Y también estaba la encarcelada y filosa sonrisa de los versos de Miguel Hernández, espadas brillantes que le arrancaron fuerza y poder al encierro del tirano.

Tu risa me hace libre
me pone alas.
Soledades me quita
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
reclampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

Previsiblemente, en ese momento,
Unicornio sonrió.

Alejandra Pizarnik, in memoriam

Una muchacha lleva un candelabro de siete brazos
y baila detrás de los tristes músicos
que tañen en violines rotos
en torno a una mujer verde abrazada a un unicornio y a una
mujer azul abrazada a un gallo.

(de La muerte y la muchacha)

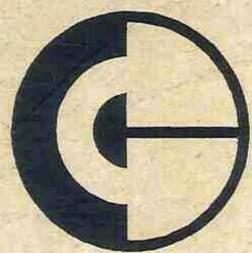
Septiembre, 25, 1972-1992 Allí donde estés, segura en el corazón de la palabra,
habitante de un país más hospitalario, donde oyes y ves los sueños de los unicornios.

CINE, TEATRO, VIDEO, LIBROS,
MÚSICA, ARTES VISUALES, MEDIOS,
FOTOGRAFÍA, HISTORIETA, CHICOS,
ECOLOGÍA, CIENCIA, PSICOLOGÍA,
UNIVERSIDAD, CLASIFICADOS GRATUITOS
Y UNA AGENDA COMPLETA

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO.
TODOS LOS MARTES, 64 PÁGINAS
DE CULTURA EN SU QUIOSCO



COARCO

**Empresa
MARPLATENSE
de
ingeniería
y
servicios
comprometida
con la ciudad**

**Av. Luro 3071 - Piso 10º
Tel. (023) 2-7001/02/03
Fax (023) 3-4622
7600 MAR DEL PLATA**